

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

**Alma, sentido y mundo. Filosofía y literatura en el joven Lukács
(1902-1918)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Abraham Méndez Orgaz

Directora

Nuria Sánchez Madrid

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**ALMA, SENTIDO Y MUNDO. FILOSOFÍA Y LITERATURA
EN EL JOVEN LUKÁCS (1902-1918)**

Memoria para optar al grado de doctor
presentada por: **Abraham Orgaz Méndez**

Bajo la dirección de la doctora: Nuria Sánchez Madrid

Madrid, 2017

"Grandes sueños de acción me inmovilizaban en mi sillón"

Robert Louis Stevenson (citado por G. K. Chesterton)

AGRADECIMIENTOS

Tengo la sensación de que a una sección llamada "agradecimientos" siempre le falta a su lado otra dedicada a los "perdones", a todas esas veces en que el investigador no ha estado a la altura de los dones que se le han ofrecido. Esta tesis doctoral no habría sido posible sin la paciente labor de los estudiosos de la obra del joven Lukács quienes, desde hace años y desde distintos países, a pesar de las muchas trabas que han encontrado en su camino, han lidiado con dificultad de acceso a los textos o la escasez de traducciones. Gracias a todos esos profesores y traductores italianos, alemanes, argentinos, chilenos, franceses... que han facilitado la lectura de unas obras que, de otro modo, habrían permanecido en la oscuridad. Gracias también a mis profesores de la Licenciatura en Filosofía y del Máster en Estudios Avanzados en Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, que me han enseñado tanto durante todos estos años. Gracias a mi familia por haber estado ahí siempre que la he necesitado. Gracias a mis amigos y a su oportuno consejo. Gracias a Nuria por su afecto y por su guía, por todos sus esfuerzos y desvelos para que este trabajo saliera adelante. Gracias a Víctor por su paciencia, por sus ánimos y por toda su ayuda con las traducciones. Gracias a Sarah por enseñarme a ver lo verdaderamente importante. Sin todos ellos y otros que seguramente olvido este trabajo de investigación no existiría.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
ABREVIATURAS DE LAS OBRAS PRINCIPALES	19
CAPÍTULO 1: EL JOVEN LUKÁCS COMO FILÓSOFO	21
1. 1.—ENTRE LITERATURA Y FILOSOFÍA	23
1.2.—EL <i>JOVEN</i> LUKÁCS	27
1.3.—HERMENÉUTICA Y MÉTODO	30
1.4.—EL CAMINO DE LA ESTILÍSTICA	45
1.5.—DE LA ESTILÍSTICA A LA <i>SOCIOLOGÍA</i>	42
1.6.—LA TRAGEDIA DE LA CULTURA	49
1.7.—EL JOVEN LUKÁCS Y LA TEORÍA CRÍTICA	55
CAPÍTULO 2: LA HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DEL DRAMA MODERNO	63
2. 1.—HISTORIA Y ESTRUCTURA DE LA OBRA	65
2. 2.—CUESTIONES DE MÉTODO	72
2. 3.—DRAMA Y TRAGEDIA	80
2. 4.—UN DRAMA MODERNO	85
2. 5.—EL DRAMA BURGUÉS (ALGUNOS ENSAYOS)	92
2. 6.—EL PASADO DEL DRAMA MODERNO	99
2. 7.—EL DRAMA Y EL MEDIO	105
2. 8.—LO LÍRICO Y LO SUPERFLUO	109
2. 9.—LA ANTICIPACIÓN DEL DRAMA NO TRÁGICO Y EL FUTURO (PASADO) DEL DRAMA	115

CAPÍTULO 3: EL ALMA Y LAS FORMAS	123
3.1.— LUKÁCS, EL FILÓSOFO "OSCURO"	125
3.2.— LA OBRA DE UNA VIDA	134
3.3.— EL ENSAYO DEL ENSAYO	139
3.4.— AMOR Y POESÍA	146
3.5.— POESÍA Y ACCIÓN	149
3.6.— LA NOSTALGIA DEL NOVELISTA	155
3.7.— RIQUEZA Y POBREZA DE LA NOVELA	163
3.8.— LA METAFÍSICA DE LA TRAGEDIA	169
3.9.— LA FÍSICA DEL ROMANCE	115
 CAPÍTULO 4: PRIMER <i>INTERMEZZO</i> ESTÉTICO	 185
4. 1.—EL DESCUBRIMIENTO DE LAS <i>ESTÉTICAS</i>	187
4. 2.— ESTRUCTURA DE LA OBRA	193
4. 3.— EL SALTO ESTÉTICO	196
4. 4.— FILOSOFÍA DEL ARTE O ESTÉTICA	199
4. 5.— LA AUTONOMÍA DE LA ESTÉTICA	203
4. 6.— COMUNICACIÓN Y VIVENCIA	207
4. 7.— GENIO Y RECEPCIÓN	210
4. 8.—HISTORIA Y HERMENÉUTICA DE LA OBRA	215
4. 9.— OBRA DE ARTE Y UTOPIA	219
 CAPÍTULO 5: TEORÍA DE LA NOVELA	 223
5. 1.— DE VUELTA AL FRENTE	225
5. 2.— LOS POBRES DE ESPÍRITU	230
5. 3.— LA ÉTICA DE LA REBELIÓN	237
5. 4.— LOS PAPELES SOBRE EL PROYECTO <i>DOSTOYEVSKI</i>	247

5. 5.— EL CAMINO A LA NOVELA	254
5. 6.— PASADO Y EPOPEYA FILOSOFÍA O FILOSOFÍA DE LA HISTORIA	261
5. 7.— PASADO Y EPOPEYA	266
5. 8.— LOS GÉNEROS Y LA NOVELA	273
5. 9.— EL CAMINO DE LA NOVELA	278
5. 10.— EL FINAL DE LA NOVELA	281
 CAPÍTULO 6: EL FINAL DEL CAMINO: <i>LA ESTÉTICA DE HEIDELBERG</i>	 287
6. 1.— UN ÚLTIMO INTENTO	289
6. 2.— EL TEXTO	294
6. 3.— LA <i>GELTUNGSPHILOSOPHIE</i>	301
6. 4.— LA ESENCIA DE LA POSICIÓN ESTÉTICA	307
6. 5.— LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO EN LA ESTÉTICA	313
6. 6.— LAS IDEAS DE LO BELLO	317
6. 7.— LA OTRA HERENCIA	322
6. 8.— EL FINAL DEL CUENTO	323
6. 9.— LA POLÍTICA	330
 CONCLUSIONES	 339
 BIBLIOGRAFÍA	 345
 RESUMEN	 355

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN

La presente Tesis Doctoral tiene como objetivo estudiar la etapa de juventud del joven Lukács —un concepto que durante la investigación se acotará al tiempo transcurrido entre los años 1902 y 1918— y, en segundo lugar, comprender cómo se relacionan en este pensador la filosofía y los estudios literarios, una de cuyas líneas de fuga serán los estudios sociológicos entendidos de una manera cercana a como podría entenderlos hoy una teoría crítica de la cultura. El peculiar modo en que se entenderá lo literario y, en sentido más general, lo artístico hará que sea difícilmente desvinculable de modo de entender la filosofía. En Lukács la comprensión de la obra literaria nos remitirá a los estudios hermenéuticos contemporáneos — a Gadamer y Ricoeur— y a una escuela de crítica literaria como es la estilística —en la que encontramos estudiosos como Leo Spitzer o Karl Vossler. No obstante su afinidad con estas corrientes se desmarcará, por un lado, de lo que se llamará aquí una “hermenéutica de la subjetividad” y, por otro, de textos críticos literarios que tienen como objetivo fundamental una crítica meramente *literaria* de los mismos. La línea de fuga apuntada llevará la interpretación hacia unos estudios *sociológicos* propios de una teoría crítica de la que los propios textos de Lukács serán fuente en muchos casos — en Benjamin, en Adorno— pero que adquirirá unas particularidades filosóficas propias que es objetivo de esta investigación sacar a la luz y poner en claro. Se tratará de entender el modo en que el autor realiza una crítica de la historia de la filosofía y, en concreto, de la filosofía de su tiempo, del neokantismo marburgués, también heidelburgués, con los textos de la historia de la literatura en la mano y con la conciencia de la relevancia del hecho social, especialmente con la ayuda de Simmel, para llevar a cabo una crítica que saque a la filosofía de su sueño de inmanencia, de sus dinámicas *cosificantes*. Los ensayos lukácsianos buscarán comprender el modo en que el alma se enfrenta a su mundo, el modo en que lo interpreta y le da un sentido, detectando desde lo literario las operaciones en que se genera subjetividad, sin renunciar a comprender la relación conflictiva con el mundo. La

literatura será una caja de resonancia que nos mostrará cuándo el mundo rechaza al alma, allí donde el alma se manifiesta incapaz de reconciliarse y reconocerse en aquellas estructuras, y, por otro lado, en qué sentido la literatura, el arte, puede ser una salvaguarda para la comunidad perdida, un espacio donde lo político se refugia *imaginativamente*, un instrumento crítico de la sociedad. La dialéctica de esta tensión no meramente imaginativa en que el mundo le niega un espacio al alma y el alma busca, a su vez, espacios de intervención lejos de las estructuras cosificadas que éste le ofrece, configuran una bidireccionalidad en la que, por un lado, el mundo le ofrece una serie de estructuras al alma que nunca consigue imponer por entero, y, por otro lado, el alma interviene y configura a su vez ese plexo de relaciones. Lo social, el tipo de relato que acepta sobre sí una comunidad, se vuelve aquí relevante, pero también la obra literaria como una respuesta a su mundo, una respuesta crítica. La filosofía lukácsiana tendrá que aclarar en qué medida sea pertinente hablar de “comprensión” en vez de “explicación”, en qué medida una posición estructuralista o una teoría que se quiera inmanente han de construirse o no sobre presupuestos ajenos, en qué medida, también, la ficción pueda proporcionar por sí sola *sentido* o deba remitir más bien a un afuera, un afuera de las formas del alma y de las formas del mundo. Este nudo de relaciones y esta tensión interior, explica por qué a la filosofía se le hace tan necesario el contacto con la literatura y la sociología, qué tienen éstas que decirle. Qué tiene, también, que decir el autor de una tragedia o una novela sobre su época, cuál es su responsabilidad hacia ella, o la de una crítica de lo social, es el camino que deberá ser analizado para hacernos una idea más clara de aquello en lo que consiste la filosofía del joven Lukács, de todas las potencialidades replegadas en esta obra de complejo acceso. Con ello, confiamos en exponer algunas razones por las que este pensador ha sido tan fundamental, no sólo en los estudios literarios, sino en corrientes aparentemente tan contrarias como la filosofía existencial y la teoría crítica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si este que hemos presentado es a grandes rasgos el objetivo filosófico de la tesis, no puede descuidarse que la tesis tiene otro objetivo heurístico, que hemos de relacionar con el estado de la cuestión de los estudios lukácsianos en nuestro país y, a nivel general, con los estudios en

lengua castellana. Se trataría en este sentido dar a conocer toda una serie de textos desconocidos que han decidido la suerte interpretativa de este autor y, en concreto, de su etapa de juventud. En este periodo se ha incluido habitualmente una obra del año 1924, *Historia y conciencia de clase*, y ha sido labor de este trabajo desmarcarse de dicha interpretación. Posiblemente esta suerte quedara sellada con la interrupción de la edición, en los años 70 del pasado siglo, de las proyectadas *obras completas* de Lukács por la editorial Grijalbo, en la ya clásica traducción de Manuel Sacristán. Más allá —y esto es, obviamente una cuestión sujeta a interpretación— de que dos textos de este periodo de juventud, como son *El alma y las formas* (1911) y *Teoría de la novela* (1915), puedan ser los más conocidos y de mayor relevancia del periodo, precisamente los únicos que —junto con *Historia y conciencia de clase*, muchos años posterior— Sacristán llegó a traducir, situados en la prolífica producción juvenil del autor sólo componen unas pocas páginas. No será intención de este trabajo restar un ápice de importancia a la relevancia de estos dos trabajos, ni a su gran influencia posterior, pero sí subrayar que para realizar una interpretación cabal y completa del periodo de juventud debe señalarse que apenas ocupan un pequeño trecho en un gran espectro que incluye otras obras menos conocidas. Vaya por delante que no existen en ningún idioma unas *obras completas* de Lukács y, en concreto, de sus textos de juventud. Lo que más se le aproxima son las ediciones alemana y húngara de sus obras: la de la editorial Luchterhand (también de los años 70) y, principalmente, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, es decir “Obras de juventud (1902-1918)”, de la editorial Magvető Kiadó (Budapest). La editorial Aisthesis Verlags, cuando se escriben estas líneas, tiene en preparación el segundo volumen de Band I (1902-1918) - Teilband II (1914-1918) de las *Werke* (edición heredera de la anterior edición húngara y alemana), que, junto con Teilband I (1902-1913) recogen gran cantidad de los ensayos de juventud. La edición húngara de los ensayos de juventud (hasta el año 1918) es la más completa, recoge más de 100 títulos. Sin ánimo de ser exhaustivos, para hacernos una idea de su producción juvenil hasta el año 18, a todos estos ensayos habría que añadir —amén de *Teoría de la novela* y *El alma y las formas*— una obra sobre el drama moderno: *Historia de la evolución del drama moderno* —la obra más extensa de este periodo, el manuscrito ocupa alrededor de 900-1000 páginas—; sus dos *Estéticas de juventud* —tras la obra sobre el drama se trata de los textos más extensos—: la *Filosofía del arte* (1912-1914) y la *Estética de Heidelberg*

(1916-1918); unos *Cuadernos* redactados en Heidelberg, un *Diario*, del que por suerte sí tenemos traducción en castellano, y la correspondencia de juventud, que tiene como fuente una edición húngara y está disponible en varios idiomas si bien en ediciones mutiladas. Muchos de estos textos comenzaron a aparecer en los años 70, tras la muerte de Lukács, cuando se descubrió una famosa maleta que había guardado durante años en un banco de Heidelberg. Tras las ediciones húngara y alemana las ediciones italianas son las más completas y, en muchos casos, incluso con el inconveniente de tratarse de una traducción, se adelantan a las ediciones alemanas¹. De los textos principales sólo hay traducción al castellano de *El alma y las formas* y de *Teoría de la novela*. Existe además una traducción al francés de la *Filosofía del arte* para la Editorial Klincksieck (1981). Muchos otros textos juveniles permanecen inéditos, algunos de ellos conservados en el *Lukács Archivum de Budapest*. Por lo dicho, se entenderá fácilmente que las interpretaciones menos parciales de la obra del joven Lukács provengan de Alemania y de Italia —escapa a nuestras fuerzas valorar este estado de cosas en Hungría—, donde suele acotarse el periodo de juventud desde el año 1902 —de cuando datan los primeros ensayos y críticas literarias del autor— hasta el año 1918 —en que abandona los ensayos literarios y filosóficos y comienza a escribir sobre *política*. La riqueza y la profundidad de la obra juvenil de Lukács, su altura intelectual al nivel de los más grandes pensadores de la historia de la filosofía, no puede siquiera empezar a valorarse sin acceder al menos a sus textos principales de juventud. Los estudios lukácsianos en castellano se encuentran, tras la prometeica contribución de Sacristán, en condiciones muy precarias, pero el trabajo de muchos estudiosos —como el realizado por Miguel Vedda desde Argentina, que ha publicado recientemente algunas traducciones de sus textos de juventud en la Editorial Gorla (2015)— y proyectos de reedición de sus *obras completas*

1 Este es el caso de *La historia de la evolución del drama moderno*, un texto preparado con los manuscritos que precede a la edición alemana. A la dificultad para acceder a algunos de los textos (el *Werke* Band I – Teilband II aparece en el catálogo de varias universidades alemanas, por ejemplo, en la de Mainz o la de Karlsruhe, pero invariablemente el texto parece haber desaparecido más tarde, hasta el punto de que los propios bibliotecarios dudan de que se llegase a editar) se suma el problema del idioma. Muchos de los textos de juventud están redactados en húngaro, y los dos únicos idiomas a los que hay traducción directa de estos textos son el alemán y el italiano —en castellano no hay traducciones del húngaro, salvo alguna excepción, como la realizada por Péter János Brachfield del *Diario (1919-1911)* para la editorial Península (1985). En muchos casos nos encontramos con traducciones del húngaro a otro idioma y de ese a otro idioma. En este trabajo, por tanto, nos hemos servido sobre todo de los textos alemanes e italianos disponibles.

como la que está preparando en estos momentos *Aisthesis Verlag* hacen que brille de nuevo la esperanza.

METODOLOGÍA

Este trabajo se propondrá mantener una marcha diacrónica en su desarrollo, sin renunciar a una interpretación de conjunto de la obra de juventud lukácsiana, buscando el espíritu afín que los une en un hilo de sentido, hasta que éste se corte y ponga fin al trabajo. El trabajo procurará avanzar siguiendo una marcha lógica temporal, si bien, en algunos casos tendrá que interrumpir esta marcha en beneficio de la interpretación de solapamientos y discontinuidades presentes en los textos. El trabajo se centrará para ello en las obras principales de dicho periodo, centrándose en los propios textos y ayudándose, cuando fuera necesario, de algunas interpretaciones de conjunto de la obra de juventud que aporten una visión de conjunto —por ejemplo, de las tan valiosas indicaciones de Michele Cometa—, sin descuidar un intento polémico de discutir esas mismas interpretaciones. Algunas indicaciones biográficas serán de mucha ayuda para reconstruir el orden en que fueron redactados los textos, pero esta tesis doctoral no pretende otorgar más relevancia de la necesaria a los aspectos personales hasta el punto de que dificulten la inteligencia de los propios asuntos tratados. Empaparse, como hace la estilística, del ambiente de la época, desplazarse al lugar en que ella brota para intentar apresar su centro, su motor de sentido, hallar aquella intuición de la obra que descubra la operación anímica fundamental de la que nace, no es sinónimo de explicación *psicológica* ni de una explicación condicionada por causas *materiales*, y en esta medida habrá que tomar con mucha prudencia esas mismas indicaciones biográficas. El recorrido por las obras de juventud, como se habrá podido colegir, no puede ser exhaustivo, lo que no obsta para que intente ser todo lo completo que pueda, ordenando, a veces en contra del sentido diacrónico, los textos del modo en que queden más claros su lectura e interpretación. El *espíritu* que mueve y guía el trabajo es el de ensayar esa interpretación que saque a la luz la diferencia y el sentido de esta obra de juventud, su originalidad, con sus contradicciones y desvíos, y la acote temporalmente, distinguiéndola, en virtud de la propia interpretación, de la obra posterior, con independencia de sus puntos de contacto y sus fricciones. En este sentido, que Lukács lleve a cabo una obra

ensayística o que acometa diferentes intentos de obra *sistemática*, que adopten la forma de la crítica literaria o de tratado histórico sobre el drama, serán sólo marcas de superficie de un movimiento intelectual soterrado. Desde aquí, más allá de las convenciones en que, no sólo desde España, sino desde otros países, se ha intentado amoldar con mayor o menor fortuna el pensamiento del joven Lukács —principalmente en ciertas corrientes literarias y filosóficas: expresionistas, marxistas, existencialistas, etc.— se querrá destacar la influencia en todas ellas — la influencia para la teoría crítica, o al rescatar el pensamiento de un Kierkegaard por entonces casi olvidado— pero, también, discutir las y, en su caso, impugnarlas. Se querrá sacar a la luz, en definitiva, lo que este pensamiento tiene de propio (y sólo en esa medida allegarlo críticamente a cualesquiera otras corrientes o escuelas).

ESTRUCTURA

El trabajo se dividirá en 6 capítulos, el primero de los cuales tendrá por objetivo una incardinación filosófica de estos textos juveniles, acotándolos en el tiempo con precisión e intentando rescatarlos de su apropiación por una tradición en la que ha sido tan fructífero, pero que equivoca su sentido. Para ello se acercará a la hermenéutica, principalmente a los textos de Georg Gadamer y a los de Paul Ricoeur, donde se define una manera de entender la filosofía contemporánea y de afrontar los textos de la tradición —que tiene en Heidegger un origen y referencia obligada—, junto con los textos de una tradición de teoría de la literatura como es la Estilística, donde recalará en las obras de Leo Spitzer, Erich Auerbach y Karl Vossler. Finalmente se confrontará con la teoría crítica de la cultura, que encontrará en Adorno y Horkheimer a sus más destacados representantes.

Los restantes cinco capítulos tendrán como núcleo las cinco obras principales del periodo, por orden cronológico: *La historia de la evolución del drama moderno*, *El alma y las formas*, *Filosofía del arte*, *Teoría de la novela* y *Estética de Heidelberg*. Estas obras polarizarán el desgranarse de otros escritos a ellas asociadas en estos capítulos: ensayos dispersos, reseñas, cartas, conferencias, etc. u obras publicadas por el autor como libros independientes pero considerados aquí de menos importancia —así *Cultura estética* (1913), una recopilación de artículos algo posterior a la de *El alma y las formas* pero emparentada con ella, o *Béla Bálazs y sus*

detractores (1918), que consta de 8 ensayos y que, en cierto sentido, cierra este periodo de juventud. En muchos casos el solapamiento y la reelaboración de muchos de los escritos ha obligado a tomar una decisión sobre su orden de aparición que se justificará llegado el momento. En el caso de los dos primeros capítulos este solapamiento es claro, habiéndose tomado la decisión de comenzar por *La historia de la evolución del drama moderno*, debido a que comienza a redactarse antes del más temprano de los ensayos de *El alma y las formas*, y nos mete de lleno en uno de los puntos claves del trabajo: decidir cómo se resuelve la tensión provocada por el cruce de fuerzas que se dará en el propio autor y que le llevará a oscilar, a tener que tomar partido por la apertura de un camino nuevo en la filosofía o el pliegue a una tradición filosófica que le dirige hacia otro lugar. Se tratará de situar en el lugar que corresponde en esta doble vertiente cada una de sus obras, procurando, en la medida de lo posible, con el fin de facilitar el acceso a unas obras con que el lector en castellano posiblemente que no esté familiarizado, respetar el orden en que fueron redactadas, que a menudo está lejos de coincidir con el orden de publicación, al menos en aquellos casos en que estas obras fueran publicadas en vida del autor.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS PRINCIPALES

La historia de la evolución del drama moderno.....DM

El alma y las formas.....AF

Filosofía del arte.....FA

Teoría de la novela.....TN

Estética de Heidelberg.....EH

CAPÍTULO 1: EL JOVEN LUKÁCS COMO FILÓSOFO

1. 1.—ENTRE LITERATURA Y FILOSOFÍA

No deja de ser común, ni deja de causar cierta extrañeza, incluso entre las personas menos familiarizadas con la filosofía, que, desde finales del siglo XIX y con Nietzsche a la cabeza, la filosofía deje de estar expuesta en tratados sistemáticos, que deje de ser un saber al que se puede acudir pacientemente y del que se puede echar mano para diversos usos, y pueda elaborarse bajo la forma de un poema, de un aforismo o de un cuento. Para los más versados en este supuesto saber filosófico la extrañeza, quizá, no es tanta cuando se piensa en que los filósofos de la Antigüedad no escribían tratados sistemáticos, y en que, además, es sabido que desde Hegel ya no se escriben grandes sistemas. A los artistas y literatos, a los escritores en general, quizá sea a los que menos les sorprenda de todos, cuando son ellos quienes, con las vanguardias históricas, revolucionaron toda forma. Esto ha dado lugar a lo largo del siglo XX a discusiones y tesis sobre la ficcionalidad de todo saber, sobre su literariedad, o intentos de unificar todas estas *disciplinas* bajo alguna *forma* común y autónoma, como pueda ser la que se ha dado en llamar *el texto*. Y, sin embargo, en todos nosotros queda siempre ese fondo de incomodidad, de extrañeza, que no consigue acomodar bien una forma a otra, que mira con recelo el que filosofía y literatura se unan bajo una misma forma, porque, tal vez, se sospeche que eso podría suponer la ruina de ambas, y que, en el fondo, se crea que a cada saber o a cada hacer les corresponden una sola forma que los determinan. Además, lógicamente, se podría decir que si todo es un *texto* entonces nada es un texto, que si todo es *literatura*, nada es literatura, y que, si la filosofía no es un saber o un catálogo de saberes, y tampoco el aparecer de una mera forma que se hace relevante, como ocurre en un poema, entonces nada es, tampoco, filosofía. De esto precisamente tratará la obra filosófica del joven Lukács.

El período que vamos a estudiar de la vida y obra de Lukács es el que comprende los primeros escritos de juventud, algunos muy tempranos², de los primeros años del siglo XX, hasta el año 1919, que es cuando publica un ensayo titulado "Táctica y ética" y que va a suponer

2 En la extensa bibliografía preparada por el profesor Maruyama Keiichi se puede ver que los primeros textos de Lukács, escritos en húngaro y aparecidos en distintas revistas, datan del año 1902, es decir, cuando tenía diecisiete años. Se puede consultar en este enlace de Internet: <http://documents.mx/documents/bibliografia-completa-de-georg-lukacs-por-maruyama-keiichi.html>

un giro radical en su trayectoria filosófica, un salto irá desde la filosofía, la literatura y la sociología, a la política. Pero, en primer lugar, es el modo en que va a entender este embrollo de la filosofía y la literatura, que podemos hacer extensivo a las artes en general, el que va a determinar su manera de entender la filosofía, su manera de enfrentarse al mundo y de intervenir en un estado de cosas a la vez floreciente y ruinoso, donde, junto a algunas de las situaciones críticas que habrá de vivir con el cambio e inicio de siglo: el fin de los Habsburgo, la Primera Guerra Mundial, la cuestión de los judíos magiarizados en Hungría... conocería las flores de la gran literatura, de genios literarios como Chéjov o como Ibsen —a quien, siendo aún estudiante, fue a conocer a Noruega³— o, en fin, las teorías de los intelectuales húngaros, austriacos y alemanes más importantes de su época. Lukács habría de formar parte del círculo de Stefan George, de Max Weber, sería discípulo de Simmel y estudiaría con una larga lista de los filósofos y académicos de Heidelberg o Marburgo. Su pasión por lo filosófico y por el intelecto despertarían muy pronto, en su época como estudiante del Gymnasium Evangélico de Budapest, pasión que no se puede desligar de su temprano interés por la poesía y el teatro, que le llevaría a ser cofundador en 1904 del "Teatro Thalía" bajo el modelo del "Teatro Libre de Berlín" y del "Teatro Libre de París", donde viviría desde dentro esta pasión cuyo impulso sería el que haría dar el salto a lo teórico. Así lo cuenta el propio Lukács a raíz de la publicación de su obra *La historia de la evolución del drama moderno*:

En los años 1904-1907 (...), como uno de los dirigentes de la Compañía Thalía, seleccionador de obras y director de escena, etc. viví por dentro las cuestiones de las que se trata en este libro y solamente cuando tuve que escribirlas, cuando quise volver sobre las causas y las leyes de estas cuestiones, el libro se convirtió en puramente teórico y su forma estilística en conceptual. A pesar de ello los problemas aquí tratados surgen por completo de la vida y siento a este libro en estrecha relación con ella y lo publico con la esperanza de que los lectores sientan también esta misma relación. [Citado en "Lukács y el drama moderno" (López Soria, 1975: 407)]

En lo que sigue se tratará de mostrar cómo el especial modo que tiene de hacer filosofía el que,

3 Para consultar los datos biográficos de este primer periodo de Lukács se puede acudir a *Georg Lukács: vida, pensamiento y política* de Arpad Kadarkay (Kadarkay, 1994). Véase, también en castellano, *El joven Lukács* (Piana, 1978), el *Lukács* de George Lichtheim, con prólogo de Jacobo Muñoz (Lichtheim, 1973) y *The young Lukács* (Congdon, 1983).

desde ahora y por comodidad, llamaremos "el primer Lukács", es haciendo crítica literaria, escribiendo ensayos de arte y, en alguna ocasión, incluso, textos literarios.

Lukács estudia filosofía ya en Hungría, antes de ir a Alemania, y en la primera década del siglo XX marcha a Italia y posteriormente a Heidelberg a continuar con sus estudios, donde se empapa del neokantismo marburgués, de la fenomenología de Husserl y donde lee con fruición a Hegel. Sin embargo cada vez que tiene que enfrentarse con estas corrientes filosóficas y estos autores lo hace desde la crítica literaria y bajo la forma del ensayo. Piensa que el camino para la interpretación de la realidad reside en este formato y no en el tratado filosófico, que la manera de conocer el pasado, de atisbar los cambios revolucionarios que traen los tiempos o el modo de intervenir activamente en la realidad son ensayos sobre Shakespeare, sobre Tolstói y sobre la pintura simbolista. Ni que decir tiene que estos *ensayos* no son ensayos *literarios*, que son un continuo írsele de las manos para la crítica pero también para la filosofía como sistema, que lo que tienen en común todas estas obras que van hasta el año 1918 es una apuesta teórica de gran calado que encuentra en lo artístico y su relación con lo social, con el mundo, un particular modo de hacer ontología que sea también una crítica del presente. Lo que Lukács estudia en estas obras es la relación que tienen las formas, literarias o extraliterarias, con las almas, y la relación que estas tienen a su vez con el mundo, con la época que les ha tocado vivir. Es aquí donde las obras de arte se vuelven un lugar de consulta privilegiado, pero no de modo *sociológico* como un estudio social de la literatura, ni como una historia de la literatura, disciplina que nunca, por otro lado, le interesó demasiado, sino como una respuesta a la altura de unos tiempos de crisis donde los hombres han perdido su lugar natural, donde las almas ya no pueden comprender con facilidad cuál es su sitio en el mundo y andan necesitadas de una explicación, pero también de una intervención real, una venida de nuevos tiempos que en ningún caso podría entregar una historia social o de las artes académica. La apuesta más puramente filosófica y teórica, la pregunta por el *ser*, sólo puede tener lugar en la literatura y en otros espacios fuera de la filosofía de la época.

Los muchos escritos que irá redactando en estos años y, cuyos hitos fundamentales, serán las obras que componen los sucesivos capítulos de este trabajo, no deben hacernos perder de vista la unidad teórica del conjunto, su coherencia y, si es el caso, su problematicidad. Muchas de estas obras son de datación difícil, pues fueron redactadas a empujones, dejadas, retomadas,

corregidas, pero ello es una muestra de cómo el interés del autor por ellas estaba siempre latente, y el paso de una a otra no es, o no sólo, el paso de un género literario a otro, el interés primero por el drama y luego por la novela, sino que son intereses vitales y apuestas teóricas que le acompañarán durante todos estos años, son problemas irresueltos, acertijos cuya solución no la puede dar la mera crítica literaria sino que el filósofo se debe hacer cargo teniendo en cuenta que éstos se nos escapan si quedan encerrados en nosotros. *La historia de la evolución del drama moderno*, obra de unas mil páginas, *El alma y las formas*, sus dos ensayos de estética: la *Filosofía del arte* y la *Estética de Heidelberg*⁴, *Teoría de la novela*, el *Dostoyevski* y los escritos sobre el *romance*, y tantos otros escritos desperdigados de esta época, componen un conjunto y una visión del mundo, el arte y la filosofía que entienden estas disciplinas como unidas íntimamente, y, si algo tienen en común, es su profundidad teórica y su fracaso como sistema. Veremos como este fracaso es, de todos modos, de dos tipos, el fracaso, primero, de los dos intentos de componer un sistema estético y filosófico, y, en segundo lugar, el *fracaso* que es connatural a un estilo filosófico y vital, a la forma del ensayo, la forma por excelencia que definirá este periodo de juventud. Decir de Lukács que su modo de hacer filosofía es el ensayo de arte, o que sus ensayos de crítica literaria devienen filosofía, es dar en el clavo a propósito de su estilo. La literatura nos dirá lo que está mal en el mundo, desvelará la relación del alma con ese mundo, pero el ensayo literario será, además, como hemos dicho, una impugnación teórica de alto calado sobre un estado de cosas en crisis, donde una brecha separa alma y mundo, y donde este último ya no será el lugar natural de la primera sino que, como se dice en *Teoría de la novela*, sólo lo habitarán individuos aislados y el mundo será un "calvario de interioridades agusanadas" (*Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten*) (Lukács, 1975: 331/1971: 55), muertas; es aquí donde el modo *clásico* de hacer filosofía ya no sirve, y donde Kant necesita a Dostoyevski. Sólo cuando la literatura deje de ser el lugar por excelencia de intervención teórica en el mundo, cuando literatura y filosofía dejen de ser un misterio, a la vez clave y acertijo, y se conviertan en medio para el verdadero lugar de intervención y de cambio, la *política*, será cuando dejemos de hablar del "primer Lukács" y esta nueva apuesta *práctica* se cobre su doble baja teórica.

4 A partir de ahora DM, AF, FA, EH y TN, respectivamente. Del mismo modo nos referiremos a *Historia y conciencia de clase* como HCC.

1.2.—EL JOVEN LUKÁCS

La importancia teórica de Lukács como pensador es innegable, ya sea por la influencia de su pensamiento en la filosofía existencialista, que rescató a Kierkegaard del olvido, en la Teoría crítica, poniendo sobre la mesa conceptos que serían muy fructíferos para ésta (concepto de *cosificación* de "segunda naturaleza", etc.), en los estudios literarios con TN, o, en fin, su influencia en el *marxismo occidental* —del que para muchos es el máximo exponente— con su participación política y teórica en las grandes disputas que se dieron en el siglo XX. A grandes rasgos se puede decir que hay dos maneras de interpretar esta primera etapa de juventud, que, en función de los autores consultados, no siempre comprende los mismos años y, mucho menos, tiene siempre como corte el propuesto por nosotros: el año 1918. La primera de ellas es aquella en que se mira la obra de estos primeros años como un ente autónomo y por completo separado de toda su labor posterior, en este caso denominada "política" más que "literaria". Éste es el Lukács que se suele conocer en las distintas ramas de "estudios literarios" que se imparten en las universidades, desde la Filología hasta la Teoría de la literatura, y cuya ocupación teórica son los estudios crítico-literarios centrados en las grandes obras de la literatura, en el canon, y, a lo más, algunas reflexiones de relevancia sobre *qué es literatura*, en qué consiste el fenómeno literario o la *literariedad*, etc.⁵. Esta posición ve en Lukács a uno de los mayores teóricos de la literatura, profundo y comprometido con su saber, quien, posteriormente, tras su *pacto con el diablo* como lo llama Steiner (Steiner, 2003: 363), habría arruinado toda esta honestidad, su perfil como teórico habría decaído y su compromiso ya no sería con las musas ni con la ciencia de la literatura sino con el *partido*. La segunda postura es la de aquellos que ven en este primer Lukács, cuya juventud se suele estirar hasta el año 1923, año de la publicación de *Historia y conciencia de clase*, un precursor del Lukács marxista, es decir, un filósofo que todavía no había llegado a su madurez intelectual y que lo que hace es prepararse el propio camino futuro, descubrir algunos conceptos que serán claves en sus reflexiones posteriores, y, en lo tocante a lo estético, esbozar con algunos escritos lo que serán elementos

5 Véase *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético* (García Berrio, 1995).

de su posterior *Estética* sistemática publicada en los años 60⁶. La lectura que se ha hecho de Lukács desde la Teoría crítica, la lectura que hacen de él algunos de sus teóricos, tiene muy en cuenta una supuesta continuidad en su pensamiento que podríamos trazar desde *El alma y las formas*, y, principalmente, desde *Teoría de la novela*, hasta *Historia y conciencia de clase*. Es la lectura que se hace por ejemplo en *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental* (Arato, 1986), donde Andrew Arato y Paul Breines descubren en Lukács al precursor de un nuevo tipo de marxismo *occidental*, ven en todas estas obras algo inmaduras una preparación a su pensamiento que sólo se consolidará con HCC. Esta interpretación, si aquella anterior tenía más en cuenta los resultados literarios y estéticos, tiene más en cuenta la parte sociológica, y suele reparar así en su conocimiento del Marx más sociológico, pero todavía no del Marx economista y político. La interpretación que más adelante y en repetidas ocasiones haría el propio Lukács de sí mismo cuando tiene que enfrentarse de nuevo a esta obra de juventud sólo toma en consideración los aspectos que anticipan su pensamiento posterior. Del resto, con alguna pequeña salvedad, parece dar a entender que bien se podría desechar. Así, en el prólogo de TN, amén de estos pocos méritos, ve en ella sólo el esbozar tentativo de algunos conceptos sin madurar aún, un recalcitrante idealismo, un "utopismo ingenuo", y, algo muy de la época, mera "lirica expresionista" (Lukács, 1975: 287/1971: 12). Se podría decir que nos consiente leer la obra pero no muy convencido de ello. De modo que no es de extrañar que, desde esta misma posición, algo matizada pero que se atiene a HCC y TN como un continuo, Lucien Goldmann le discuta al autor su postura de madurez con sus propios libros de juventud en la mano⁷, algo que causaría en Lukács una irónica perplejidad. Mencionemos por último que, la interpretación de Miguel Vedda, uno de los mayores estudiosos de Lukács en la actualidad, y cuya labor como traductor está descubriendo poco a poco algunos de estos textos juveniles desconocidos para los lectores en castellano, va también en este sentido.

Estas posturas aquí esbozadas, y a las que hemos adscrito con mayor o menor violencia a algunos autores, son posturas puras que admiten muchos matices. El profesor Vedda, por ejemplo, reconoce los méritos y las particularidades de estas obras juveniles, pero cuando tiene

6 Publicada en castellano en la ya clásica traducción de Manuel Sacristán (Lukács, 1982).

7 Véase por ejemplo su libro *Marxismo y ciencias humanas* (Goldmann, 1975).

que trazar un recorrido vital e intelectual del autor lo que ve son conceptos a menudo a medio hacer, una propedéutica para su apuesta teórica más tardía, y una continuidad en sus planteamientos, que, bien es cierto, en determinado momento renuncia a cierto idealismo juvenil. Veremos algunos ejemplos al tratar de estas obras. Por su parte, el profesor Steiner no deja de reconocer en sus textos la gran intervención de Lukács como filósofo en su etapa marxista, pues lógicamente ésta le ocupó la mayor parte de su vida, a pesar de reconocerle los méritos teórico-literarios de juventud (Steiner, 2003). El mismo Lukács ve descubrimientos sin mácula en TN, como su anticipación del descubrimiento de una "búsqueda del tiempo perdido" en Flaubert (Lukács, 1975: 284/1971: 8). Pero una y otra postura son dos maneras distintas de entender esta etapa juvenil por las que habrá que tomar partido o, si no, hacerlas casar de alguna manera. Pues bien, si compartimos con Steiner la tesis de que llegado el momento tienen lugar un cierto pacto con el *diablo* —aunque quizá éste sea, como lo llama Michele Cometa (Cometa, 1999), un *diablo de la redención*— es decir, un corte entre su labor como filósofo y teórico de la literatura y su posterior paso al marxismo, no nos parece que encerrar la particularidad de esta etapa en una *teoría de la literatura* descubra el sentido de su propuesta y, además, descuida la preocupación vital que late de fondo, que no se puede vivir en un descuido de la preocupación por su época, en una apuesta por el subjetivismo, ya sea teórico o literario, o sea un utopismo ingenuo o puro escapismo. Por otro lado, nada está más alejado de nuestra intención que restar mérito o potencialidad al descubrimiento de algunos conceptos y planteamientos que, primero, habrían de ser tan fructíferos en la posterior tradición marxista y en algunos pensadores adscritos a la Teoría crítica y, segundo, que nos proporcionan herramientas para entender esta especificidad teórica del primer Lukács, pero, no obstante, queríamos rescatar a Lukács de aquellas lealtades, encontrar un sentido para su labor de aquellos años incompatible con ciertas actitudes, intenciones y formas adoptadas posteriormente, y que hacen que esos conceptos, aunque se pueda establecer desde ellos mismos una línea de sentido, radicados en uno u otro lugar, sufran modificaciones y no nos basten para dar con la clave interpretativa que permite enfrentar los textos que van, desde que Lukács comienza de adolescente a escribir críticas literarias en 1902, hasta el año 1918 en que cambia de postura con respecto a su tarea como teórico. Por tanto, sentimos nuestra postura más afín a la de filósofos como Michele Cometa, quien interpreta estos textos de juventud, por así decir, desde ellos mismos, sin mirar por el

raballo del ojo a ese futuro al que somos arrastrados, y tiene por cierto que las potencialidades que descubre en ellos, su apuesta teórica, no es compatible con la sostenida en el periodo marxista. Y esto tendrá su reflejo en otros lugares: o bien la *alta* literatura será el lugar por excelencia de crítica y de descubrimiento, o bien, una mera herramienta al servicio de una causa u otra; la sociología, tema muy presente también en esta etapa —no olvidemos que Lukács fue discípulo de algunos de los grandes sociólogos de su época— será un contrapunto constante a su ontología, o bien una *ciencia* discutible; y la filosofía, la discusión con Kant o con Hegel, no será el descubrir con vértigo un horizonte ilimitado frente al que se sostienen apenas formas precarias, sino que hallará la seguridad de la *dialéctica* y de la *causa política*. Este trabajo va a acotar la referencia al joven Lukács sólo a estos años (1902-1918), en el bien entendido de que la juventud del filósofo puede abarcar muchos más años, pero nosotros vamos a tratar de mostrar la unidad de fondo de las obras de este periodo, rescatando, si cabe, al pensador de esa tradición en que ha sido tan fructífero, y que, no lo negamos, aporta tantas cosas a esta interpretación incompatible con ella.

1.3—HERMENÉUTICA Y MÉTODO

Acabamos de indicar dos líneas muy generales en la interpretación del joven Lukács. Matizar las interpretaciones de todos estos autores y algunos otros, realizar un catálogo de las mismas, excedería los límites de este trabajo siquiera fuera de los más relevantes. A lo largo de este trabajo nos vamos a servir, no obstante, de algunas de ellas como guía o como fuente de polémica para enfrentar las obras del autor. Se trataría ahora de plantear de un modo general este sentido anunciado que marca su intervención teórica, y para ello serán de una inestimable ayuda, por su afinidad y, a veces, sus incompatibilidades, dos corrientes, una *filosófica* y otra *literaria* que harán algo de luz sobre cuál sea el *método* que empleará Lukács en su estudio de autores y textos⁸: nos referimos a la hermenéutica y a la estilística.

En la corriente hermenéutica todos los autores se van a ocupar con la misma centralidad

8 Sobre la cuestión específica de si hay un método propio en Lukács tendrá mucho que decir su ensayo dedicado al *ensayo*, que abordaremos en el capítulo dedicado a AF.

que Lukács de los textos literarios, de los materiales de ficción en general, aunque con intenciones diversas. Aunque más adelante mencionemos algún autor más que puede ser considerado *hermeneuta* nos vamos a interesar aquí, en primer lugar, por Dilthey, a quien Lukács ha leído y cita en sus obras, y, a continuación, como representantes de la hermenéutica contemporánea, y donde saltarán más fricciones, a Gadamer y Ricoeur. Lo que nos interesa destacar es cómo en Lukács hay una hermenéutica, un hacer interpretativo una de cuyas fuentes es el propio Dilthey, pero cómo, también, el tipo de hermenéutica de la subjetividad, una hermenéutica que desemboca en un interés por el sujeto se vuelve problemática para él.

Debemos, por tanto, comenzar esta recala con la ya clásica distinción entre "comprender" y "explicar" que Dilthey pone sobre la mesa. En el fondo de este asunto, ni que decir tiene, está la también la no menos clásica distinción entre las "Ciencias de la naturaleza" y las "Ciencias del espíritu". Lukács es un autor para el que si bien un saber científico, abstractamente conceptual, no es desdeñable, éste va a requerir un plus de sentido, y éste no se lo va a entregar lo que el entiende por "ciencias puras", un cálculo y una razón abstractos. Este será el momento de extravío cuando su reflexión se tenga que abrir a la filosofía y la literatura.

Si explicar es aquello que hacen las Ciencias de la naturaleza, aquello que se hace *en las ciencias humanas*, "este proceso por el cual conocemos un interior a partir de signos dados sensiblemente desde fuera lo llamamos: *comprender*" (Dilthey, 2000: 25). Este interés por un *interior*, por una *psicología* —que, a pesar de algunos críticos, no hay que confundir con la disciplina moderna— será un punto de encuentro con Lukács y la estilística. Dilthey tratará de hallar una paradójica ciencia de lo singular, una ciencia cuya base esté en la comprensión y la interpretación de textos, donde la obra literaria o filosófica de un autor será "la verdadera expresión de su vida anímica" (31). Esta ciencia será la hermenéutica: "A esta teoría de la preceptiva del comprender manifestaciones de la vida fijadas por escrito la llamamos hermenéutica" (85). Si hay un *método* en las ciencias humanas este sólo puede ser el hermenéutico, aquel que reconozca que la explicación y el cálculo no agotan la forma del saber, y que se vuelve relevante hallar un sentido que mueve los textos más allá de lo explicativo. El proceso de reconstrucción del objeto se vuelve relevante, mirar nuestra mirada, hacernos conscientes de nuestro modo de ser temporal y finito. Para la hermenéutica hay un comprender que involucra más aspectos de la realidad humana, que es primero con respecto al explicar, y

que no es una suerte de renuncia a un saber más puro, más científico, sino "la forma originaria de realización del estar ahí, del ser-en-el-mundo" (Gadamer, 2003: 324). Si bien el otro hito principal en la historia de la hermenéutica es Heidegger, ya en Dilthey están muchos de los planteamientos fundamentales de la apuesta hermenéutica. Esta es, entre otras cosas, una pérdida de la inocencia en la interpretación del pasado, que ya no se puede permitir, como diría un Edward Said, mirar a los otros con las anteojeras de la modernidad. La hermenéutica en Dilthey mueve un saber sobre la historia, que será ahora abierta, imposible de cerrar y que requerirá una labor constante y crítica. Históricos son el hermeneuta y su objeto de estudio. Ambos son formas de vida, más en el sentido biográfico que natural, y están, por ello mismo, abiertos a la comprensión. Es en la crítica al positivismo científico, a la razón como cálculo, y en esta apertura al sentido donde Lukács encuentra un claro aliado.

No nos interesa ver en detalle las críticas que Gadamer y Ricoeur realizan a Dilthey, algunas seguramente injustas, como, por ejemplo, la de llevar a cabo un vitalismo inconsistente, aunque reconozcan en él uno de los orígenes de esta corriente filosófica⁹; sí, sin embargo, remarcar la necesidad y potencialidad de ese saber del alma de los individuos que se irá generalizando en un saber de la reflexión, que, al menos en el caso de Lukács, nunca caerá en un solipsismo o en un mero saber del sujeto.

Si el método hermenéutico comienza siendo filológico, un estudio detenido y atento de textos para, sin renunciar a su pretensión científica, pronto se separa de su *artesanía* y se vuelve más reflexivo, más filosófico. Podemos por ello hablar de método, en un sentido, como una serie de prácticas concretas para enfrentar la interpretación de los textos, que tienen en cuenta este saber hermenéutico, que consideran la historicidad, la temporalidad de los textos, y que evitan, como hemos dicho, que apliquemos categorías del presente a textos del pasado de un modo inconsciente, sin reconocer el horizonte totalmente otro en que se mueve ese texto; y podemos hablar de método, en segundo lugar, como ese mismo comprender más general, como el modo específico de saber que involucra el comprender: se proyecta un sentido total que será revisado en el enfrentar los textos, que se leen siempre con unas determinadas expectativas,

9 Véase en este sentido la interpretación realizada por el profesor Gómez Ramos, y la recuperación de los textos Dilthey que tratan específicamente el asunto de la hermenéutica (Dilthey, 2000).

siendo este proyecto previo constantemente revisado. La práctica *metodológica* de los ensayos lukasianos será, en este primer sentido, bastante libre, aunque se percibe una vena común, sobre todo, con el segundo sentido.

Gadamer hablará, más que de conocer el alma de los otros en tanto que almas somos nosotros también, de una "fusión de horizontes" en que la figura del texto será la que nos permitirá, por medio de la distancia, de la separación con respecto al mundo de los otros y de la fijación de unos contenidos, una interpretación a la vez rigurosa y *actual*. No nos interesa tanto entrar en algunas disquisiciones sobre lo que enfrenta a estos autores mencionados a propósito de la cuestión de *la verdad y el método* —que Gadamer le reprochará a Dilthey su método psicologista, su subjetivismo, y Ricoeur le reprochará a Gadamer su tajante separación entre verdad y método, como si una correspondiese a lo propio de la ciencia y el otro a lo propio de las humanidades, en vez de abogar por la unidad, pues, como el mismo Dilthey dice: "Llevado hasta su extremo, el comprender no es (...) diferente del explicar" (89)— como resaltar ciertos puntos. En Gadamer y Ricoeur el método hermenéutico tiene que ver con la identificación del sujeto, de los prejuicios, es la manera de disponer los elementos en las ciencias humanas. El sentido es predominante con respecto al significado. Esto es lo que mueve una decisión teórica que implica a Lukács en tanto que implica la posición de sentido que un alma ha de adoptar frente al mundo, pero en éste la balanza no se inclinará hacia el sujeto, hacia los *prejuicios*. Los prejuicios, dice Gadamer, son aquello en lo que estamos, pero que no son imposibilitantes sino precisamente condiciones de la comprensión. Un saber de estos prejuicios se vuelve necesario si tenemos en cuenta que no hay saber sino por medio de ellos mismos. Y este saber que involucra el modo de ser del sujeto que va a interesar al joven Lukács no va a torcer por el cauce que desemboque en la subjetividad, que va a ser, en cierto sentido, el opuesto de la *hermenéutica* lukasiana. Quizá sea en sus dos obras fallidas, las dos Estéticas de juventud, allí donde, a propósito de la actitud estética, se dedique a explicitar su modo de entender las bases de la comprensión del fenómeno estético, donde le dedique más atención a este proceso de reconstrucción del sujeto y del objeto, y, aún así, esto sólo será la mitad del asunto allí tratado. A Lukács no le interesa tanto cómo sabe verse el sujeto a sí mismo, qué recibe éste de los textos, qué recibe de la realidad que le rodea, sino que lo que quiere es conocer esas "manifestaciones de vida" —como dice Dilthey—, situarse en ese lugar histórico, para que éstas y, por otro lado,

un saber que es sólo de la exterioridad, de los hechos sociales, le pueda entregar el vínculo que une las almas con su mundo, o, en su defecto, hacer visible esa falta de vínculo, ese estado de crisis. Por tanto, el interés que mueve a Lukács no puede perder de vista ese hecho social y, permítase la licencia, *político*, pero hay también cercanía entre Lukács y estos autores. Hay afinidad con Dilthey cuando éste trata de buscar una vitalidad interna en las obras, cuando se buscan una serie de lugares comunes, la pasión, el deseo, el sentido y la acción que mueven el conocer más allá del explicar; hay afinidad cuando Gadamer dice que comprender pertenece a la experiencia humana del mundo, que es creativa, pues la ficción configura el mundo; también, cuando Ricoeur ve en la hermenéutica la manera de extraer todo el sentido de un texto, hacer que signifique tanto como pueda; no la hay cuando en Lukács la polarización no se inclina hacia la subjetividad sino hacia el mundo. Es cuando la hermenéutica se sitúa en la tradición de la filosofía más reflexiva, cuando lo que busca es "la *comprensión de uno mismo*, como sujeto de las operaciones cognoscitivas, volitivas, estimativas, etc.", cuando Lukács no está ya en sintonía, cuando dice Ricoeur que comprender es "comprenderse ante un texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer", "recibir de él un yo más vasto", donde se mira esa operación por la que "el yo es constituido por la *cosa* del texto" (109). Si en la llamada hermenéutica filosófica la interpretación tiene fundamentalmente un carácter autorreflexivo, si la comprensión del filólogo o del historiador es un saber de sí, o si comprender lo otro es comprenderse a uno mismo, en Lukács más bien la comprensión recibe la pauta de la explicación, aunque esta reclama a su vez su propia comprensión, esa para la que es relevante conocer el alma y el mundo de, por ejemplo, Dante. Si el mundo es en Ricoeur el mundo de referencias abiertas por los textos, en Lukács el mundo es un entramado de relaciones más polarizado hacia lo social. En ocasiones Ricoeur parece que va a dar el paso a una reflexión sobre lo social pero siempre se queda a las puertas¹⁰. Si en uno y otro autor la ficción es necesaria, si la existencia se forma gracias a ficciones determinadas, en Lukács la ficción no será el único garante de sentido sino que éste estará también en otro lugar, por ejemplo en la sociedad, y la ficción a su vez cumplirá una tarea *política*. Además, el análisis lukasiano nunca

10 Véase por ejemplo en ensayo "El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto" (Ricoeur, 2008: 57 y ss.)

renuncia a fuentes no escritas. Si está centrado en los textos es por la utilidad de éstos más que por necesidad, éstos en ningún caso son el modelo eminente configurador de sentido, sino que sus críticas se abrirán a menudo a otros espacios artísticos como la pintura o la música. No compartirá la opinión de Gádamer de que "(l)os monumentos no escritos sólo plantean tareas hermenéuticas en un sentido lato. Ellos por sí mismos no son comprensibles" (240).

Quedémonos por tanto con uno y otro aspecto. Los lugares comunes involucrados en estas prácticas son, del mismo modo, fundamentales para el hacer filosófico lukasiano: el carácter abierto de los textos, su historicidad, la pregunta por el sentido que involucra una existencia con toda su complejidad, el poder configurador de mundo de la ficción, la crítica a la racionalidad calculadora. Todo esto hace que no pueda dejar de tenerse en cuenta a la corriente hermenéutica para abordar estos textos juveniles. Y la afinidad, a su vez, de estos autores con otra corriente como la estilística —también a pesar de las injustas acusaciones de *psicologismo*— e, incluso, con la Teoría crítica, descubre prácticas comunes y nos pone como paso obligado en el camino otras paradas.

1.4.—EL CAMINO DE LA ESTILÍSTICA

Dentro del campo de los estudios literarios, nos encontramos con la corriente denominada "estilística", algunos de cuyos textos comienzan a escribirse en la Europa de entreguerras. Engloba una serie de autores con una manera de hacer teoría y crítica literaria que guarda un gran parentesco con los ensayos lukasianos y con la hermenéutica. Es una corriente que tiende a escapar de los límites de una crítica centrada en el texto literario como ente autónomo y autosuficiente, y que, con más o menos razón, escoge el análisis estructural como su campo de batalla, unas veces para intentar ganar este método para su causa y, otras, para mostrarse hostil. Es una teoría que intenta zafarse del abrazo del formalismo y el estructuralismo en el campo literario. La cercanía a la hermenéutica no es casual, muchos de estos críticos citan los textos y autores fundamentales de la hermenéutica, y su crítica al formalismo y al estructuralismo está relacionada con esa reflexión que lleva a las ciencias humanas a plantearse como un estudio del *hombre*, como una *reflexión de sí*. Pero lo que nos permite acercarnos un paso más al joven Lukács

es la tendencia de estos estudios literarios y filológicos a salir de sí con una intención social —si no política— que quiere cambiar su presente¹¹, y deberá servirnos como reactivo para resaltar y fijar uno de los límites del modo de concebir sus ensayos Lukács, como algo que no puede caer en el puro interés literario —y sería una ardua labor identificar dentro de los distintos autores que se incluyen de modo habitual en esta corriente en qué distinta medida la reflexión sobre la literatura demanda una salida a otros campos de saber como puedan ser la filosofía o la sociología y cuál sea su pujanza política. El segundo límite estaría en la Teoría crítica, que tiene en Lukács a uno de sus padres teóricos.

La estilística nace con una clara conciencia del pasado y, como al joven Lukács, le estorban más que le facilitan su labor las etiquetas rígidas que se han ido elaborando en la llamada Historia de la literatura. Se trataría, en todo caso de reinventar esta última. Rechazan el estancamiento del método estructural, o del tener en cuenta la mera forma textual, pues un texto desgajado de su autor y de su contexto histórico pierde su sentido auténtico y, caso de que estuviera perdido, de otro modo se renuncia al intento de buscarle uno auténtico, adecuado a sus circunstancias. No se trataría, como pudiera parecer, de buscar una interpretación del texto basada en el contexto social o en el manual de historia de la literatura, donde debiéramos leer los designios del autor bajo el oracular epígrafe del Romanticismo, pongamos por caso, sino ensayar una interpretación que no sea heterónoma, para lo cual no se podrá sino suponer una *intención* en el autor o en el texto —sin entrar en disquisiciones narratológicas— que nos de la clave del mismo, encontrar su centro, su sentido, con las implicaciones históricas que esto pudiera tener y, para lo cual, el estudio estructural o social no son una dificultad sino un soporte, pero teniendo en cuenta que de su *causalidad* jamás resultaría el sentido buscado. La interpretación de un texto clásico como si fuese un texto moderno, una interpretación que tuviera en cuenta sólo la forma del texto, *lo dicho*, sólo conseguiría zafarse de su dimensión histórica igualando en un mismo plano todos los textos antiguos y modernos, perdiéndose la especificidad de los mismos y escamoteando en ellos la dimensión del pasado en tanto que

11 Véase en este sentido el ensayo "Teoría literaria de la *Romanistik* y mitologías de la *Weltliteratur*" de Antonio de Murcia: "El objetivo final de la filología y la crítica literaria era depurar las falsas conciencias, nacionalista o revolucionaria, de la tradición y demostrar la continuidad e internacionalidad del espíritu europeo y alemán puesto, entonces, dramáticamente en peligro." (Morales Mena (comp.), 2012: 28)

memoria. A menudo el acceso a los textos tiene, de este modo, una dirección inversa al de los estudios literarios que explican el texto por la pertenencia a un movimiento, y partiendo de un escueto fragmento, partiendo de una serie de palabras o expresiones, puede descubrir allí esa intuición original que ha dado lugar a la obra¹². No es la intención psicológica del autor, entender su mente lo que nos dará la clave del texto —como si un estudio psicoanalítico nos pudiese dar la clave de *Crimen y castigo*— sino el centro vital del que nace la obra, que nace en un momento determinado de la historia y que trata de dar una respuesta a su entorno, que no es ciega, que intenta darle un sentido o, al menos, echarlo en falta. El texto esconde una decisión vital que no es psicológica ni sociológica y que el crítico literario intenta sacar a la luz, quiere vivir en el mundo de la obra, entender el espíritu de la obra, esa operación que es del alma, no de la mente, y que pone en marcha la obra. El camino de la estilística hace que de la literatura nos veamos remitidos a un afuera *político* en la medida en que implica una decisión sobre su mundo y sobre el modo de comprenderse en éste los hombres, de comprender el enlace, en la medida en que implica una intervención no sólo crítica sino como lugar de encuentro o refugio: la obra literaria también crea vínculos sociales.

Autores como Leo Spitzer o Karl Vossler son buenos aliados para entender la dialéctica de los textos lukácsiana, esos ensayos donde él mismo intenta buscar un centro en las obras clásicas de teatro y en las novelas, y lo hace de modo que sus propios textos que no caigan en las categorías de la Historia de la literatura. Así dice del ensayo, la forma por excelencia adoptan sus *críticas literarias*:

(L)o que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios "histórico-literarios", sino solo si hay algo en ellos por lo que puedan llegar a una forma nueva y propia. (...) En qué medida poseen forma los escritos realmente grandes que pertenecen a esta categoría y en qué medida esta forma es independiente; en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte(...)" (Lukács, 2013: 15/2017:

12 Así nos dice Auerbach en el capítulo "La media parda" de su *Mimesis*: "puede compararse este procedimiento de los escritores contemporáneos con el de algunos filólogos actuales que opinan que pueden obtenerse más conclusiones, y más decisivas, sobre Shakespeare, Racine o Goethe, por medio de la interpretación de unos pocos pasajes de *Hamlet*, *Fedra* o *Fausto*, que por medio de conferencias en las que se trate sistemática y cronológicamente de su vida y de su obra, y con este criterio está concebida también la presente investigación.(Auerbach, 1995: 515)

Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo dedicado a AF. Lo que ahora nos interesa señalar es cómo la historia literaria y los estudios filológicos quedan supeditados a un nuevo tipo de práctica que va más allá del análisis estructural, que critica los formalismos en literatura y el positivismo en la ciencia. L. Spitzer recogerá el testigo de los estudios estructurales aplicados a la lingüística de C. Bally. El método que allí propondrá será el llamado "círculo filológico" que partiendo de una observación del estilo, de rasgos superficiales y formales, quiere llegar al centro del que irradia la obra. No se rechaza la utilidad del estudio estructural, pero la riqueza de éste análisis vendrá acompañada de una pobreza sustancial; no se rechaza la utilidad del estudio de la relación de los elementos, pero se reclama la pregunta por los elementos mismos, la pregunta por lo artístico o lo bello de las obras estudiadas. El intento de Spitzer es el de devolver la obra a la vida, de reconducir la lingüística y la historia literaria a un lugar con sentido:

(E)n ambos campos, el de la lingüística y el de la historia de la literatura (...) reinaba una laboriosidad sin sentido: no sólo no estaba centrada esta clase de humanidades en un pueblo y época determinados, sino que se había volatilizado el objeto mismo que estudiaban, el Hombre" (Spitzer, 1989: 12).

Esto nos trae a la vista la atención por el sí mismo, por el Hombre, y la conciencia temporal que ya se reclamaban desde la hermenéutica, pero que aquí junto a la atención por el tipo de intervención que es la obra en una situación compleja, en una sociedad y cultura determinadas, se atiende al hecho literario como producto de esa misma complejidad o, mejor dicho, como teniendo por lugar natal ese espectro de relaciones que en ningún caso pueden resultar irrelevantes. De este modo, también una aparentemente aleatoria evolución fonética responde a cambios en el mundo, y así la ley fonética puede descubrir un mundo y una conciencia. Pero también la conciencia de unos sujetos de una comunidad es el acontecimiento que mueve e involucra ese mundo que cambia en una suerte de dialéctica donde nada está fijado por unas categorías estancas: "La creación lingüística tiene siempre su sentido y sabe siempre lo que quiere" (Spitzer, 1989: 20).

El método de Spitzer rechaza esquemas dados a los que amoldar las obras. El método es

una búsqueda que debe fiarlo todo a una suerte de *intuición*, de presuposición, de esa *intención* fundamental del texto:

Seguí primero el método inductivo, o, por mejor decir, una intuición relámpago, para identificar *conundrum* con *calembredaine*, después procedí por deducción, para así comprobar si mi supuesta etimología estaba de acuerdo con todos los datos conocidos y si además explicaba todas las variaciones semánticas y fonéticas (...) Este ir y venir en un sentido y en otro constituye un requisito fundamental en los estudios humanísticos"(Spitzer, 1989: 20).

Esta intención que parece la guía del juicio reflexivo, busca en el fondo una unidad en la interpretación que será uno de los problemas fundamentales de AF, el de la forma como condición de posibilidad y contención de un sentido que parece escapársele y que nos enfrentará con los límites de una completa dispersión de sentido o con la falsedad de una conceptualización rígida y depauperada que nada tendrá ya que decirnos del mundo y sus formas. El estilista se propone partir del lenguaje o del rasgo de estilo para llegar al alma del autor, al alma de la obra, y hace notar que un cambio en el espíritu de la época es también un cambio en el lenguaje y la literatura pero, como no se mueve en el terreno de la causalidad, en el terreno de lo natural, tiene que resaltar que el espíritu no evoluciona por sí mismo y, sin embargo, se le impone cerrar un discurso de la acción y las pasiones del alma, un relato que involucre el aspecto social y el aspecto individual¹³. El autor es, en cierto sentido, fruto de su época, y la literatura, como ocurre con Lukács, es un testigo excepcional de la misma ("el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura" (Spitzer, 1989:20)). En cierto sentido, es un adelantado a su época, es su conciencia, pues es capaz de entrever el cambio, "un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva" (26). Por eso el estudio de la lengua será

13 De esta manera señala Antonio de Murcia en el texto anteriormente citado cómo uno de los problemas de Auerbach era precisamente éste: "la propia retórica de la exposición exige un cierre si se pretende que la investigación literaria pueda interpelar al conocimiento histórico. Auerbach era plenamente consciente del drama que entrañaba para su propia escritura el problema del cierre, que era, en realidad, el problema de la unidad de la interpretación" (Morales Mena (comp.), 2012: 44).

crucial para Spitzer¹⁴. La variación de lo formal lleva aparejado un registro más profundo que ni siquiera podría ser achacable, como hacen algunos filólogos contemporáneos, a una supuesta "voluntad de estilo", pues esta *voluntad* sería un modo de no hacerse cargo del sentido de la intervención, del sujeto que le ha dado sentido y de las diferentes fuerzas que se juegan allí. La lengua es una cristalización de la forma interior y la labor del filólogo es llegar a este núcleo, para lo cual no tiene planos y apenas brújula, sino la esperanza de encontrar una llave que le abra a la riqueza de la obra, al sol, en metáfora de Spitzer, alrededor del cual orbitan los planetas que componen el sistema. No duda de que en el fondo de este círculo se encuentra la hermenéutica y Heidegger: "Este no es un círculo vicioso; al contrario, es una operación fundamental en las humanidades (...), en la filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo" (41). De lo individual al centro y del centro a la periferia, situarse entre lo uno y lo diverso, que diría Claudio Guillén.

Vossler, por su parte, hablará de *energeia*, de libertad, como la expresión del espíritu, como aquello en lo que consiste el lenguaje. El positivismo escamotea su verdadera esencia y lo formal rigidifica algo que es un principio activo, que es *praxis*. El centro se alcanza recreando la obra en su radicación en un espíritu individual, y, del mismo modo que para Spitzer —y para Lukács—, la literatura será una fuente privilegiada para revelar ese espíritu. El solo texto es inerte, pero no lo es el momento de la creación ni de la recreación. La lingüística trata de alcanzar no sólo lo diverso sino una estructura polar y móvil, y es que móvil es también el gusto estético. La realidad aquí es un usuario del lenguaje en un medio social, y la dinámica desplegada se puede entender como la de la propia obra pero también como la del individuo con la obra. La obra es un objeto fabricado, pero se compone de palabras y la palabra es siempre acción. En la obra alguien se dirige a otro alguien, y allí hay acción, pasión, sentir, allí hay una intención de intervenir en la realidad, aunque acaso sea para, de un modo paradójico, restaurar en un plano artístico un mundo que se desintegra. El aparato formal, técnico, se le aparece a Vossler como algo inmanente, pero éste tiene que revivir en lo anímico pues lo "verdadero" es el nexo entre autor y obra que allí carece de sentido: "sólo a través de sus obras y de sus acciones

14 Auerbach, por ejemplo, renunció al estudio de la literatura rusa en *Mimesis* por desconocer la lengua.

pueden ser heridas las almas de los hombres (Vossler, 1978:34). Toda acción reclama una respuesta y también una responsabilidad, una conciencia del deber. Incluso la falta de acción, la literatura de evasión, la literatura fantástica o apocalíptica, es una forma de acción u omisión. Pueden haber cambiado las condiciones con respecto a un pasado donde primara la transmisión oral, o donde la obra estuviera dirigida a una colectividad y no a individuos aislados, pero lo que no ha cambiado es la necesidad de enfrentarnos con estas cuestiones, sea nuestra intención hacer un *buen* análisis literario, sea servirnos de la literatura como fuente de conocimiento (aunque este no sea un conocimiento técnico), de diagnóstico o de acción. Es esencial poner esto en conexión con la filosofía de Lukács, donde hay una pulsión práctica que late en sus textos, alejados de la pura lingüisticidad o de un estudio formal del estilo. Así en Vossler la respuesta formalista y psicologista escapa al sentido práctico de las ciencias humanas, que debe acercarse a la historia y a los hombres. En su ensayo "Historia cultural e Historia" realiza un recorrido por la historia de Occidente cercano al realizado por Auerbach en *Mimesis* o por Lukács en TN, estudiando cómo cambian las concepciones del mundo y los hombres desde lo literario y filosófico. Además un poema o un ensayo nos muestran facetas de una época que la Historia oficial no revela, se selecciona de modo diverso la *historia* y, al cambiar la forma (o el cambio de forma es una consecuencia de ello), cambia lo revelado. Por eso puede tener todo el sentido llevar a cabo una *historia de la lengua* y de su evolución, para destapar la fuente de donde nace y el mundo adonde se dirige.

"En la historia de la lengua ya no aparece el hablar como un hacer palabras ajeno a su valor y a su sentido, sino como la expresión característica de una peculiaridad espiritual y como el instrumento adecuado para la creación y participación de valores espirituales" (Vossler, 1978: 115).

El lenguaje tiene un sentido, una dirección, es creación y necesita ser recreado, para lo cual el valor no puede ser ajeno a este diálogo. Si la abstracción y formalización son secundarios es porque existe un anhelo de una visión intuitiva de comprender el lenguaje vivo, antes de ser anestesiado por la formalización. El lenguaje no puede reclamar exactitud, ésta le es sobrevenida, y si hay exactitud y regularidad ésta se encuentra en una gramática, donde será la comunidad la que decida, pero en la producción espontánea del hablante, en la obra de arte,

es el espíritu el criterio y no tiene por qué acomodarse a las *regularidades* de esa comunidad. El aspecto más gráfico de esto son los recursos estilísticos, recursos que para la estilística son simples materiales de cabotaje. La fantasía y los ideales lejanos se abren paso entre las estrecheces de la gramática, y son lo que hace prosperar la obra, entablar el diálogo entre unos interlocutores que no tiene por qué conocerse. Hablar es hacer una apuesta. "Mentar" es para Vossler una actividad anímica que, como tal, sólo sabe si ha dado en el blanco y cuál sea éste a posteriori (191). Si separásemos la lingüística de la literatura, estudios donde la lengua se tiene por matriz, donde es medio y a la vez tema, la primera nos entregaría lo fijado, lo gramaticalizado, mientras que la otra entregaría el cambio, la acción creadora. Por eso, piensa Vossler, que la esencia del pensar idiomático es la metáfora y el símbolo, pues la metáfora trata de apresar lo móvil, remarcar esa forma interior y viva del lenguaje en que consiste su núcleo. El lenguaje tiene algo de indirecto, de impropio, de figurado, es expresión de una voluntad que necesita una interpretación. La gramática tiene su conexión con lo sociológico por el lado de lo fijo, y la obra artística con el alma por el lado de lo móvil. Podrá haber sentimientos sociales y regularidades en el individuo, siempre que no confundamos ambos aspectos del problema. Por eso en Vossler uso y belleza, sin ser lo mismo, no tendrán por qué estar reñidos: como esas jarras de cerveza que se decoran en Baviera, pues sólo el falso afecto, como el adorno, es el que entorpece el uso (262)¹⁵. De modo análogo, las matemáticas o las ciencias tienen su particular belleza en tanto que tienen un estilo: "la exactitud sería justamente la propia y peculiar belleza de la prosa científica" (246). Todo lenguaje conlleva ambos aspectos, y un intelectualismo puro, sin espíritu, estará abocado a caer en la pura nada. Para la estilística el estilo del lenguaje es una herramienta de diagnóstico y un medio para liberar al espíritu.

1.5.—DE LA ESTILÍSTICA A LA *SOCIOLOGÍA*

15 Puede contrastarse esta imagen del ornamento en Vossler con la de Loos en *Ornamento y delito* (2008). La apuesta estética de Loos por la sobriedad en el estilo celebra que nuestra época se haya desecho por fin el ornamento y que sea una época sin estilo, pues el ornamento es, a sus ojos, una esclavitud. El ornamento económicamente es un desperdicio de tiempo, trabajo y dinero. ¿Es en condiciones capitalistas también una herramienta para la obsolescencia? Esta imagen económica está muy lejana de la Vossler.

La estilística, siendo una teoría sobre el lenguaje y la literatura, por su propia dinámica interna, tratando de realidades no sólo literarias sino esencialmente anímicas, tiende a abrirse a la sociología, una sociología de la lengua y de la literatura. Esto se ve claramente en un autor como Auerbach —quien unas veces se le sitúa en la estilística u otras cercano a ella— pero no deja de tener su fuerte presencia en los otros autores citados. Y esto tiene también sus consecuencias para la sociología, que es una ciencia teórica que tiende a la práctica, que trata realidades no susceptibles de un mero uso formal. Lo que le interesaba a Vossler involucraba el lenguaje humano que es, como hemos dicho, herramienta y medio de apertura, que es articulado por una voluntad y que se dirige a una serie de individuos con una intención.

Ni siquiera la prosa científica —por más fielmente que se ponga al servicio de la razón pura o de un propósito exclusivamente cognoscitivo, y por más que rechace tan casta y melindrosamente todo coqueteo con la sociedad humana— puede sustraerse al enfoque sociológico (253).

Por eso abogará por una sociología lingüística que nos dirige al alma, una sociología donde la lengua es manifestación del sentir de una sociedad, donde hay deseo y pasión pero que, además, tiene conciencia de que la obra escrita sociabiliza, configura la conciencia.

En Auerbach el aspecto social es todavía más marcado, lo que no quiere decir que Auerbach sea un sociólogo, o que a su juicio la verdad de lo que entiende por estilística sea una suerte de fundido entre ambas disciplinas, lingüístico-literaria y sociológica. Los problemas de la estilística no están en esta apertura, que muestra valentía y amplitud de miras en un panorama dominado por una literatura *pura* que, quizá, confunde la autonomía de su campo con un ascetismo formal y que, como puede apreciarse hoy día, a menudo hace de algunos temas, como la política, un tema tabú en la literatura¹⁶. Los problemas surgen más bien, junto con la cuestión de la unidad de lo diverso, cuando todas las explicaciones se reconducen a lo individual como foco último de sentido, con el consiguiente riesgo de caer de nuevo en una

16 Véanse en este sentido los ensayos de Belén Gopegui que tratan de mostrar cómo bajo el pretexto de defender la autonomía del campo estético y huir de maniqueísmos y usos *políticos* de la literatura, lo que se ha logrado es el que el tratamiento de un tema político en la literatura sea tabú en el panorama cultural actual. Se puede consultar con provecho *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela* (Gopegui, 2008).

filosofía de la subjetividad que parcializa la relación *dialéctica*, y donde aquello de "participar de los valores espirituales" (Spitzer) puede ser entendido como un complemento moral a una teoría que no está necesitada de ello, sino, en todo caso, de un replanteamiento radical (como el que a menudo se propone) que no tenga miedo a moverse entre disciplinas y que no tenga por qué descuidar el aspecto anímico de una realidad más compleja. En Lukács el polo de lo que podemos llamar "mundo" será un generador de sentido tan potente como el alma, y la difícil dialéctica entra ambos dará la medida de la complejidad de sus ensayos filosófico-literarios, donde la literatura no se puede reconducir a uno solo de esos focos. En Auerbach, probablemente, el aspecto sociológico esté más marcado que en los autores anteriores y por eso la cercanía con Lukács sea mayor, pero no deja de estar presente este aspecto que redirige la teoría a lo subjetivo y, por supuesto, su análisis está más centrado en la literatura.

La inclinación a lo social se aprecia en su *Mimesis*, pero también en otras obras suyas como *Dante, poeta del mundo terrenal*, donde da una interpretación de Dante que no es teórico-mística sino *política*, donde la *Divina comedia* es una crítica a su tiempo, donde los *humores* no son del alma en general, sino del propio poeta en presente que se enfrenta a su mundo. Veremos en su momento cómo *Mimesis* es especialmente relevante para trazar una comparación con TN, pues ambos realizan el trayecto Grecia-Modernidad desde la literatura para hacerse cargo de la consistencia del presente, un presente en ruinas¹⁷. El modo de estar en el mundo de Grecia y la Modernidad no será el mismo, y ello tendrá su reflejo en las obras literarias. Cualquier lectura que obvie esto será una lectura deficiente, una lectura que proyecta estereotipos, y a Auerbach le interesa ensayar esta lectura tan cercana a la estilística. En su exilio en Estambul, cuando se encierra en la biblioteca a escribir la obra apenas cuenta con unos pocos volúmenes de su biblioteca particular (alguna Biblia, alguna Odisea, algunos libros más) pero en el propio trabajo sobre los textos se da cuenta de que, al igual que ocurría con aquello que pedía Spitzer de buscar en lo mínimo, en un párrafo o una palabra, esperando un destello que entregue el sentido de la obra, así piensa que la obra, lejos de salir perjudicada, encontró su verdadera forma. Un análisis estructural, un análisis de la forma, llevaría a perder el sentido de lo que sería una buena lectura de la Odisea, una lectura que pueda de verdad acercarse a la obra y su mundo, y, a su

17 Ambas obras están escritas durante la Segunda y la Primera Guerra Mundial, respectivamente.

vez, sólo desde allí los adjetivos, los recursos literarios, lo configurativo, pueden adquirir su verdadero significado. A esto añade Auerbach la atención a la interpretación histórica de la obra, cómo se ha recibido, por ejemplo, la Biblia a lo largo de las diferentes épocas. El ejemplo es oportuno por cuanto es el modo de ser de la obra —su oscuridad esencial— la que reclama una interpretación —y, ni que decir tiene, la Hermenéutica comienza como disciplina de interpretación de los textos bíblicos— y por cuanto que la reclamación contra su pretensión de verdad haría que quedase cuestionada, y quizá, sólo así, se abriese de verdad a la interpretación en un sentido hermenéutico actual, donde el secreto ya no lo guarda Dios sino la falta de Dios, o los muchos dioses. La época cobra más presencia en Auerbach, el haz de problemas y relaciones que tiene lugar allí, pero no hay historicismo, la conciencia juega con bastante libertad aunque esté implicada en la época. Se dan autores y obras que pugnan por salir del *espíritu de su tiempo*, y corrientes contrarias que luchan en la historia. En todo caso, lo que separa a Lukács de todos estos autores es —paradójicamente en un amante del teatro y la literatura como era— la *indiferencia* con respecto al texto literario. Para él es un generador de sentido más, una herramienta de crítica más, y si, para el arte o la crítica, la excelencia se encuentra en una pintura, en una composición musical o en una obra de filosofía, no le guarda ninguna lealtad a la literatura, aunque sí es cierto que, en esta su primera etapa, la crítica y la filosofía se ven remitidas a lo artístico de modo manifiesto.

La remisión a la sociología en la estilística hay que tomarla, insistimos, con matices. Situar el texto históricamente y que se haga relevante hablar de su época no es motivo suficiente para tomar el ensayo por lo que no es, una deducción desde la sociología de las claves de la obra, del mismo modo que la *intención* de la que hemos hablado anteriormente no es atribuible a motivos psicológicos, causales. No hay que *inventar* nada pues es en el texto, en su estilo, en su lectura minuciosa está la clave para la interpretación. Leamos en este sentido el cierre del capítulo "La cicatriz de Ulises" :

Al tomar como punto de partida el estilo homérico y el del Antiguo Testamento, los hemos considerado tal como en los textos se nos ofrecen haciendo abstracción de cuanto se refiere a su origen, y también hemos dejado de lado el problema de si sus peculiaridades son originales o atribuibles total o parcialmente a influencias extrañas, y a cuáles. Escapa a nuestro propósito la

consideración de este problema, pues dichos estilos, tal como se formaron en los primeros tiempos, han ejercido su acción constitutiva sobre la representación europea de la realidad (Auerbach, 1996:30).

Con lo cual el estudio *literario* de los estilos —separado de las etiquetas de la historia literaria y de la deriva formalista que busca el origen de las formas en otras formas pasadas— es servido en bandeja para un estudio del presente, de "la representación europea de la realidad". La historia de la recepción de las obras literarias no es un complemento aditivo al planteamiento de la estilística —esté en acuerdo parcial o totalmente Auerbach con los planteamientos de los otros romanistas citados— porque es una apuesta clara sobre cómo debe interpretarse una obra recibida de un pasado, a veces, muy lejano, sobre cómo debe ensayarse esa interpretación, y, en virtud de lo mismo, no puede caerse en la inocencia de descuidar esta historia de la recepción, esta historia de la interpretación. Destacan en esta línea los estudios de ese otro gran romanista que fue H.R. Jauss, quien, en su crítica a las escuelas formalista y marxista, también rechaza el "espíritu objetivo" de las épocas en la literatura y reclama situar la obra literaria en la historia de un modo coherente, sin que ambas disciplinas pierdan su especificidad.

[Las escuela marxista y formalista] conciben el *hecho literario* en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación. Con ello quitan a la literatura una dimensión que forma parte imprescindiblemente tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto (Jauss, 1976: 158).

Jauss reclama que el lector —pues a fin de cuentas las obras literaria (en principio) no se escriben para la crítica ni para la filología— se incluya en el proceso de interpretación de las obras. Veremos cómo un anticipo de esta cuestión se encuentra en la FA de Lukács, aunque el sujeto receptor del que allí se hable esté mediatizado por el lenguaje de la fenomenología. La obra literaria, ya lo hemos visto, está dirigida a un sujeto, es una acción en el mundo (del discurso), y la interpretación de los receptores *participa activamente* en la obra¹⁸. Por ello la apuesta de Jauss es por una "estética de la recepción", donde las lecturas se sedimentan como posos unas sobre

18 No de otro sino de este asunto trata el cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote".

otras y el conjunto compone ese *prejuicio* gadameriano con el que nos enfrentamos a la obra. Nos interesa el lector histórico —más si cabe que el autor histórico— porque la obra nunca alcanza todo su potencial sino es en la historia, de modo que una obra que ha pasado desapercibida puede ser redescubierta en una época posterior. Y la historia no es unitaria, hombres y corrientes luchan entre sí a lo largo del tiempo y más nos valdría por ello hablar de historias. La literatura debe hacerse cargo de esta su dimensión de diálogo y de su función social como formadora de sociedad, como configuradora de conciencia:

La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, performa su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social (201).

La obra tiene una función social porque es dirigida a un público, presupone un "horizonte de expectativas" que trata de poner en cuestión. Trata de buscar un efecto crítico que haga salir de lo confortable de las convenciones sociales y morales, que tendrá a la vez su *feedback* en el ánimo interpretativo de los lectores o espectadores.

En Auerbach la historia de la recepción cobra su importancia ante el hecho de que un libro puede librarse de las intenciones de su creador, incluso, puede ocurrir que fracase su propósito pero que en épocas posteriores se redescubra la obra y se le descubran potencialidades insospechadas para el propio autor. El autor puede ser el creador de algo de lo que él mismo no sea consciente. Esto, sin embargo, no puede ser una excusa para descuidar el estudio del mundo de la obra y el conflicto con su autor. A Auerbach le interesa la *interpretación histórica* y las capas superpuestas que todo clásico está llamado a tener, y será la fuerza de la interpretación la que determine su valía. Aún así, la cuestión de la correcta interpretación (esa que apenas interpreta) nos puede llevar a impugnar, por ejemplo, en el Quijote, la interpretación trágica de la obra, interpretaciones en las que secretamente nos complacemos, y ensayar una nueva interpretación por mor de un interés *desinteresado*.

Varios siglos, y sobre todo desde el romanticismo, llevan las gentes atribuyéndole a Cervantes, leyendo en él, entre líneas, mucho que el autor del *Quijote* ni siquiera sospechaba al escribir su

obra. Estas interpretaciones y versiones superpuestas de un texto consagrado dan, a veces, buenos frutos. Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir su propia vida; presenta una nueva faz a cada época que se complace en él. Pero, concedido lo anterior, no cabe duda de que el historiador atento a situar una obra literaria dentro del período histórico que le corresponde tiene que cuidarse, en la medida de lo posible, de poner de manifiesto lo que la obra representó para su autor y para las gentes de su tiempo. nos hemos esforzado en interpretar lo menos posible." (334).

Buscamos la *intuición* del autor, esta *intención* del texto que no tiene nada que ver con intenciones personales, y que nos arroja en este caso un resultado nuevo (al menos para nosotros y nuestro presente), y nos permite percibir en Cervantes una intención alegre y festiva, que nos permite ver en ella el centro del que nace la obra. Cervantes realiza por medio de la obra un juicio a su época, y entiende la realidad como dividida en un Juicio superior e implacable, que se encargará llegado el momento de poner las cosas en su sitio, y un orden terrenal, donde sólo cabe el juego y la alegría, donde apenas hay seguridades, y la función de don Quijote sería revelar este orden de cosas. A la "acritud ante el mundo y los temas de su propio arte" opondrá el "goce de lo sensible", pues para Cervantes "el orden de la realidad residía en el juego" (339). Ésta es la intuición que descubre Auerbach en la obra y que está basada en un *apego* al texto (en sentido material y anímico), una intuición alejada de una mera descripción de la obra o de un estudio de su estructura formal. Tampoco la incuestionada regla del realismo en literatura —que analiza a lo largo de toda la obra, y que, con unas pocas excepciones, no se romperá hasta Flaubert— tendrá una motivación formal sino que más bien tendrá que ver con el espíritu de los tiempos y el espíritu de las gentes.

Los ensayos de Auerbach inclinan el juicio sobre el sentido más hacia lo subjetivo que los de Lukács, donde es difícil ver delatada una fórmula del tipo: "nuestro conocimiento del hombre y de la historia depende de la profundidad del conocimiento que sobre nosotros mismos tengamos", y la atención de Auerbach a menudo vacila en su atención a la sociología, aunque por la esencia del propio planteamiento parece una inclinación natural. Por último, lógicamente, su análisis está más centrado en las obras literarias, pero nada de esto excluye el parentesco con los ensayos lukasianos, y es que en los romanistas estudiados la necesidad de echar mano de argumentos *filosóficos* o *sociológicos* es una consecuencia de la profundidad y

radicalidad de sus planteamientos, del mismo modo que una insuficiencia detectada en los planteamientos filosóficos y en su propio mundo le hace a Lukács impugnarlos desde sus ensayos *literarios*.

1.6.—LA TRAGEDIA DE LA CULTURA

La crisis que llamamos "Modernidad", la crisis de la época que le tocó vivir a Lukács y sus contemporáneos, es una crisis del pensamiento, es también una crisis del alma y del mundo — no olvidemos que Lukács fue un *outsider* en la Alemania de antes de la guerra, fue un judío sin religión y, más tarde, un fugitivo apátrida— y es también una crisis política y económica. Muchos de los problemas que Lukács plantea en sus primeras obras, podríamos decir que hasta la época de AF, están legados por el que fue su maestro Simmel, con quien tuvo una relación cambiante, primero como alumno destacado, quien no sólo iba a sus clases sino a las tertulias que éste realizaba en su casa, y, más adelante, como alumno displicente, quien, al dificultarle primero el acceso a un puesto en la universidad, declararía no tener nada más que aprender de él¹⁹. Simmel le descubre el campo de la sociología, le lanza a una crítica del presente y del pasado intelectual —como crítico de la *metafísica*— y le lega gran parte del vocabulario y la problemática de que se va a ocupar en obras como DH y AF. De Simmel toma los conceptos de *forma*, de *vida*, de *alma*, el problema de ¿cómo puede formarse la vida?, y el planteamiento trágico de la vida; también la propia forma ensayística en que era tan ducho. En Simmel está, quizá, la comezón que llevará a Lukács a elaborar el concepto de *cosificación* —cuyos orígenes lejanos habrán de remontarse, seguramente, a los textos de Marx y Hegel sobre la división y especialización del trabajo. El interés del joven Lukács por la sociología (que nunca escribió una obra de *sociología pura*) no es de extrañar si tenemos en cuenta que el segundo maestro bajo cuya capa encontrará protección será Max Weber, con quien va a estudiar a Heidelberg en 1912 y

19 En una carta escrita a su amiga Beatrice de Waard: "Simmel nunca ha sido tan atento conmigo como ahora (la última vez me forzó a quedarme más de dos horas en su casa), pero ya no me puede ofrecer mucho; lo que tenía que aprender de él se agotó hace tiempo. Es más, intelectualmente hablando, lo que podría llegar a aprender de cualquier gente ya lo he aprendido". Citado en Gil Villegas, 1996: 105. Más adelante se citará la correspondencia por la edición inglesa que recoge la correspondencia de los primeros años de Lukács, donde está incluida esta carta (Lukács, 1986).

con quien tramará una gran amistad hasta el final de sus días. Pero el asunto aquí no se centra en un problema de mera sociología sino que entronca con la discusión iniciada al respecto de las ciencias humanas.

Se puede rastrear el problema de la cultura y de la formación del individuo hasta Hegel, como su antepasado próximo, donde la cultura cumplía un papel esencial en la formación del espíritu, donde el hombre y su mundo no estaban reñidos y, si se separaban, era sólo para volver a juntarse. La cultura en Hegel no era todavía la exposición de un terreno en conflicto, ni mucho menos un lugar de donde se pudiesen extraer consecuencias sociológicas y políticas.

El hecho de que el hombre sólo se pueda formar *a sí mismo* era para Hegel el supuesto de la obligatoriedad de formarse, con el fin de participar en la *comunidad*, en conexión con el lenguaje y las costumbres tradicionales, que no sólo son mías, sino generales. El formarse a sí mismo es el acto de elevarse, mediante la plasmación culta del individuo, a la esencia universal del espíritu (Löwith, 2011: 378).

Tras Hegel se empieza a problematizar el papel de la cultura en la formación del hombre y su papel como mediadora entre la sociedad y los individuos. En Hegel se reconoce el problema, es decir, que la "vida íntima del todo" como se vivía en la Grecia antigua ya no existe, pero hay una salida posible en la asimilación del hombre al "sistema de la universalidad" y en el obviar las *particularidades* individuales.

[En el sistema de la universalidad] los individuos sólo tienen valor en cuanto se adecuan a él, y la escuela se propone precisamente desarrollar la capacidad de pertenecer a la vida pública, latente en los individuos. Tal es la finalidad de la cultura del hombre; y, según su modelo, a la nuestra la llamamos humanística (382).

La crítica a Hegel conocerá muchas vías, algunas políticas, algunas como una defensa filosófica del principio de lo individual o económicas. En el hilo que recogerán Simmel y Lukács la cultura (humanística) es clave para enfrentarnos a la ruina del sistema, pero ella misma no dejará de estar problematizada. Cuando hablamos de tragedia y no de problema es porque ya no se atisba solución, sino, a lo sumo, soluciones parciales y titubeantes.

Como género literario la tragedia apasiona a Lukács desde los comienzos en que se ve llamado por el mundo del teatro. La tragedia es un planteamiento existencial en el que no hay una salida sino constante lucha que sólo puede llevar a la ruina. La tragedia es un destino que se cierne, y actúa como símbolo del conflicto moderno. Este conflicto será tratado en DM como conflicto de una clase que sucumbe. El propio Simmel decide titular su ensayo como "La tragedia de la cultura", que es para él condición humana, en el sentido, en primer lugar, de que sin cultura no habría tal condición y, segundo, de que la ruina y la falta de conciliación son inevitables. Su teorización de la tragedia de la cultura es una suerte de *fenomenología hegeliana* que no consigue conciliar el sueño. La separación del sujeto y el objeto, y el extravío del espíritu en el camino de vuelta hacia sí mismo son inevitables. Esta duplicidad de puntos de vista (quizá, incluso, proliferación) será una técnica muy lukasiana, quien huyendo de seguridades *metafísicas* se refugia una y otra vez en el punto de vista de la objetividad y la subjetividad, del sujeto receptor y el sujeto creador —como veremos, sobre todo, en su primera obra sobre estética. En Simmel la brecha se encuentra en la cultura: "para la metafísica, que busca llevar a la unidad el principio del sujeto y del objeto como tal, existe aquí una de las máximas garantías frente a los siguientes: no tener que reconocerse a sí misma como ilusión" (Simmel, 2007: 119). La tragedia de la vida moderna, la tragedia de la cultura, es para él solo una forma particular, quizá exacerbada o intensa, de una condición de todo hombre que quiera llegar a desarrollar sus potencialidades. La cultura es la formación del alma humana, el camino del espíritu que sale de sí, se objetiva en lo exterior mediante la técnica y debe retornar a sí mediante este tomar la obra aunque sólo a condición de que la obra le complete, le *cultive*, cumpla las potencialidades que ya estaban en él y, de esta manera, llegue a ser su forma más auténtica. Este es el camino imposible, siempre tendencial y que tendrá en las obras de arte un gran aliado y refugio, pues la organicidad de éstas sintonizará con la del hombre, quien es como una semilla (las metáforas botánicas son comunes en Simmel) que necesita beber de las aguas culturales para alcanzar su estado de madurez y autenticidad. En el hombre hay un principio que debe desarrollarse, que está aún latente, en potencia:

El cultivar presupone que haya ahí algo que antes de su verificación se encuentre en un estado no cultivado, precisamente el "natural"; y presupone, en efecto, además, que la modificación que

entonces se realiza de este sujeto esté latente de algún modo en sus relaciones estructurales y fuerzas motrices, aun cuando no realizable por estas mismas sino precisamente sólo por la cultura; presupone que el cultivar conduzca a su objeto a la perfección determinada para él, perfección situada en la auténtica y enraizada tendencia de su ser (206).

Simmel tiene claro que la morada del hombre no es ni lo natural ni lo técnico sino lo propiamente espiritual, lo cultural. El cultivo, la formación, son dinámicos, como lo es también el proceso de creación. En el fondo del planteamiento está la vida que fluye autónomamente y que necesita de los bienes culturales para crecer. Teóricamente Simmel niega validez al planteamiento metafísico, en el sentido de un punto exterior y totalizante que consigue realizar la operación sin resto de la conciliación del alma con las formas, y desarrolla la dialéctica del sujeto y los objetos (culturales). El espíritu pone fuera de sí su trabajo, que se *coagula*, que se independiza del autor y comienza a funcionar de forma autónoma según su dinámica propia e inmanente. En la medida en que estos productos no pueden retornar al hombre como alimento tenemos una "tragedia de la cultura". Estamos en el terreno de las ciencias humanas, de lo temporal. La personalidad está sin hacer y requiere de una proyección, de un ganar en lo externo con las fuerzas propias el propio ser. A Simmel le interesan los frutos de la técnica en la medida en que son bienes culturales:

Nosotros recusamos el concepto de cultura allí donde la perfección no se siente como desarrollo propio del centro anímico; pero tampoco es aplicable allí donde sólo se presenta como un desarrollo propio semejante, el cual no requiere ni de ningún medio ni de ninguna estación objetivos y externos a él (99).

Es decir, la tragedia es obligada porque el cultivo personal necesita de lo externo indefectiblemente, pero de lo externo cultural.

[P]ara el sentido cultural del objeto, que en definitiva es lo que aquí nos interesa, lo decisivo es que en él están reunidos voluntad e inteligencia, individualidad e índole anímica, fuerzas y estado de ánimo de las almas particulares (y también de su colectividad) (103).

No nos interesa tanto subrayar aquí la relación de este planteamiento desde el punto de vista del creador y del receptor con las escuelas vistas en los apartados anteriores del capítulo, como, por un lado, destacar en Simmel la fricción del encuentro, el extravío en el camino, lo anímico y lo cultural nacido del alma se vuelven incompatibles y la preocupación por la cultura como los "intentos infinitos de solucionar una tarea infinita"; y, por otro lado, la recaída en este polo *subjetivista* con el que habría de enfrentarse Lukács, donde la crítica de la *cosificación*, que primero se aplica a los productores culturales y luego al hombre, se hace con vistas siempre a qué le dé el alma lo objetivo, la obra o la cultura:

[Q]ue hombres que poseen el interés más profundo por la cultura muestren a menudo una notable indiferencia, más aún, rechazo, ante los contenidos objetivos particulares de la cultura, en la medida en que no tienen éxito en descubrir su superespecializado rendimiento para el fomento de las personalidades globales (105).

La especialización en el trabajo y la división del trabajo no son la causa de la tragedia, sino un agravamiento de la misma, la forma particularmente moderna que adquiere. Que alguien desconozca lo que va a fabricar, que no pueda hacerse responsable del producto final, no obsta para que el objeto realizado y acabado comience a funcionar con su propia lógica. La división del trabajo enajena los productos realizados, pero esto es sólo un ejemplo de la tragedia de la cultura. También el fetichismo de la mercancía del que habla Marx es un caso particular del destino general. La lógica de los objetos culturales, que no es ni natural ni conceptual sino *cultural*, es análoga. El poema o la novela contienen también desarrollos que escapan al autor y, en ocasiones, contenidos inasimilables, indigestos. El destino general es que desde "que el hombre se dice Yo a sí mismo, desde que se ha convertido, sobre y ante sí mismo, en objeto, desde que en virtud de tal forma de nuestra alma sus contenidos pertenecen a un centro" (112) lo exteriorizado se vuelve ajeno, inmanente y, aunque lo necesita, no le garantiza disposición. El hombre se *cosifica* en Simmel de modo necesario, no sólo según la pauta moderna.

Esta condición se agrava, además, con la proliferación (la reproductibilidad habría dicho Benjamin) de obras debida a la técnica, hecho moderno del que no se escapan tampoco las ciencias humanas. Se *cultiva* lo inesencial por el simple hecho de que puede hacerse, sin fin, sin

meta, por la simple razón de que el procedimiento empleado es el correcto. Aquí los trabajos académicos sin valor real, la proliferación de técnicas filológicas que no nos llevan a ningún contenido vital, cuyo valor es, nos dice Simmel, una mera convención. Lo valioso tiene que serlo por algo más que lo correcto de su método²⁰. El punto de atención de Simmel no recae sobre las causas económicas que pudieran motivar esto sino que pretende llegar al núcleo de sentido de donde, después, vendrá este agravamiento. Esta independizada lógica cultural de los objetos culturales arrastra a los sujetos sin cultivarlos y deja a la vida sin sentido. Sea producto de la proliferación social o individual, la lógica productiva, del tipo que sea, es infinita y los individuos son finitos. Se necesita proporcionalidad y tino, y lo único que puede conservar la organicidad requerida por el individuo y luchar contra esta dispersión es la obra de arte: "la obra de arte es un valor cultural tan inconmensurable, porque es inaccesible a toda división del trabajo, esto es, porque aquí (...) lo creado conserva al creador de la forma más íntima (120). La obra de arte no soluciona la tragedia de la cultura, pues dejaría de ser tragedia, en todo caso la padece (sujeta también a la proliferación técnica) y también la señala en otros lugares, logra dar un respiro en esta aceleración moderna de la tragedia.

Cassirer atacó la concepción de Simmel reconociéndole, no obstante, el mérito de descubrir las dificultades y aparentes contradicciones que conlleva el concepto de cultura, y propuso complementar su análisis con la noción de un "Tú" que tuviera más en cuenta el principio de la acción que el de la producción, de manera que la cultura más que mediar entre un sujeto y objetos mediaría entre varios sujetos. Reconoció que en la cultura existe un factor que coarta e impide el camino de la subjetividad hacia sí misma, pero el problema en Cassirer sí tiene solución, y es por ello no trágico. Acusaría a Simmel de ser un místico, o de, al menos, hablar su lenguaje, pues lo que hace es "sumirse pura y exclusivamente en la esencia del yo, para descubrir en ella la esencia de Dios" (Cassirer 1999: 12). Se propondría así dar la vuelta a este planteamiento renunciando a esa sustancialidad del sujeto aunque ésta se presente potencialmente, como semilla por germinar. El vuelco consiste en ver la cultura como una dialéctica entre individuos y no desde el aislamiento del yo enfrentado al mundo:

20 Véase el artículo de Rafael Sánchez Ferlosio: "La cultura, ese invento del Gobierno" (http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html)

[E]l problema planteado por Simmel se proyecta bajo una nueva luz. No es que deje de existir como tal problema, pero su solución debe buscarse, ahora, en una dirección distinta. Las dudas y las objeciones que pueden formularse contra la cultura conservan todo su peso. Hay que comprender y reconocer que la cultura no representa un todo armónico sino que se halla, por el contrario, plagada de los más agudos conflictos interiores (16).

La cultura debe entablar un diálogo entre individuos, incluso épocas, para lo cual se necesita un yo y un tú móviles y un núcleo estable que se pueda comunicar. El objeto creado, la obra artística, para que puedan comunicarse "para que puedan tender un puente entre diferentes sujetos, necesitan poseer cierta consistencia y estabilidad interior. Pero necesitan ser, al mismo tiempo, formas mudables, capaces de cambio (...) (37)." A pesar de esta crítica a Simmel, en ambos planteamientos late de fondo una crítica al mecanicismo de la técnica que reclama la acción y la decisión como irrenunciables en cualquier planteamiento del problema de la cultura, la acción, también, del lenguaje y la obra de unos individuos y épocas para con otros. Ésta es la misma crítica que se detecta en Lukács ante la imposibilidad de subsunción de lo *cultural* o del sentido a lo técnico como fatalidad, y que abre la vía de la obra artística como salvaguardia para los hombres y el pensamiento.

1.7.—EL JOVEN LUKÁCS Y LA TEORÍA CRÍTICA

El otro límite que se establece en las obras del joven Lukács lo conforma la Teoría crítica de la cultura. Que la Teoría crítica de la cultura tiene un padre intelectual en Lukács es algo que ha sido a menudo señalado. El Lukács que comienza escribiendo ensayos y críticas literarias hasta el Lukács que redacta HCC ha legado a la Teoría crítica toda una serie de conceptos y planteamientos que se han convertido en fundamentales, como el concepto de *cosificación*, de *segunda naturaleza*, la idea de *totalidad*, etc. El Lukács que se suele barajar es aquel que redacta algunos ensayos en AF donde parece descubrirse un atisbo de esa ruina y alienación del mundo que cobraría la forma del mundo cosificado en TN y cuya redacción tomaría una forma más desarrollada y sistemática en HCC. Ni que decir tiene que esta es la obra desde la que parten

los estudios sobre el marxismo lukasiano y que busca en AF y TN el origen de dichos planteamientos. La interpretación que aquí se propone de Lukács, sin negar la continuidad de ciertos conceptos e ideas en las obras posteriores al ensayo de 1919 de título "Táctica y ética" con su primera etapa, niega que se pueda establecer una continuidad en la concepción filosófica de Lukács sino, a lo sumo, acomodar ciertas ideas presentes en ambas etapas a las ideas de otros pensadores, como pudieran ser Adorno o Horkheimer. El estilo (vital) del Lukács de esta primera etapa es el del ensayo y la única seguridad en lo *social* (la palabra "política" aparece en sus textos después del año 19) es la crítica. La única *solución* es el ensayo crítico de textos y obras literarias y artísticas, y no la resolución de ensayar una certeza práctica y existencial. La operación que realiza la estilística al tomar un fragmento mínimo de un texto y, allí donde no hay nada, donde hay un texto y un mundo en ruinas, ensayar una sintonía que nos descubra lo que permanece oculto, tiene mucho que ver con la operación que desde la Teoría crítica se realizará con el objeto social, en un mundo donde los conceptos se han cosificado, donde la existencia ha perdido pie y no se reconocen ya guías ni asideros intelectuales y vitales a los que aferrarse. Si la Teoría crítica propone una crítica inmanente que no recurra a ningún lugar trascendente que dé la pauta a la explicación es debido a esta pérdida de sentido del mundo de la que habla Lukács, y se parece mucho a la tarea interpretativa que desde la Estilística se propone al acudir al mundo cerrado del autor sin reclamar ninguna guía trascendental a los libros de filosofía o de historia de la literatura. En éstas hay una falla que no se puede pasar por alto sin precipitarnos en el abismo.

La relación de Lukács con la teoría crítica de Adorno y Horkheimer no es casual. Antes de que el Instituto de Investigación Social, que se crea formalmente en el año 24, pierda con Horkheimer su apellido "marxista" Lukács tuvo una breve participación en la institución, quien interviene en la "Semana del trabajo marxista" en el año 22. Posteriormente el Lukács de TN y de HCC ejercería una gran influencia en estos autores, ambos influidos por la crítica de Weber a la burocratización y racionalización de las sociedades occidentales. En *Dialéctica de la ilustración* se achacará al proceder de la propia Razón, a la misma Ilustración el horror acaecido en Europa,

como si en ella misma hubiera algo de patológico, destacando los peligros del sistema²¹. Esta crítica a la racionalidad y al sistema se puede ver en numerosos ensayos lukásianos anteriores a HCC. La influencia hegeliana en estos autores y Lukács es apreciable, lo que ocurre es que, mientras que estos primeros conservan la terminología y herramientas del pensar hegeliano para realizar una crítica del mismo, de sus implicaciones en el cierre del sistema y los restos de la historia inasimilables por él, cuando Lukács comienza a utilizar con rutina la terminología hegeliana, por ejemplo en HCC, se ha desmarcado ya de sus posiciones juveniles y de la crítica permanente que pudieran allegar su postura a la de Adorno o Horkheimer²². La continuidad teórica establecida entre TN e HCC con algún texto ocasional de AF hace que se pierda de vista la propuesta teórica del joven Lukács en toda su riqueza e integridad, escamoteando las otras obras del período, que logran que nos hagamos una visión más clara y completa de esta etapa, como pueden ser DH o la EH. El fin de este *estilo vital e intelectual* es el fin del género ensayístico y abre el camino en su etapa posterior a la militancia y a obras más sistemáticas, como pudiera ser la Estética de los años 60. Los propios términos y conceptos a los que se les ha achacado continuidad pueden ser vistos desde dos órdenes de cosas completamente distintos, aunque el propio lenguaje delata el surgimiento de nuevos puntos de vista con la aparición y reiteración en la nueva etapa de algunos conceptos como el de totalidad, consciencia o historia. El concepto de cosificación (*Verdinglichung*), que está presente ya en DH, no es visto de la misma manera que en HCC, aunque pueda remitir a un razonamiento análogo, por la razón de que todavía la cosificación no está pensada como específicamente capitalista, a un análisis económico y político, aunque remita al mundo burgués, al mundo moderno. La intención de Lukács es la de buscar una salida al mundo de la "completa pecaminosidad" (Fichte), del mismo

21 "“La ilustración solo está dispuesta a reconocer como ser y acontecer aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual pueden derivarse todas y cada una de las cosas.” (Adorno y Horkheimer, 2007: 22)

22 "El abandono [de Adorno y Horkheimer] de todo rasgo del materialismo histórico que pudiera incluir la idea de unidireccionalidad de la historia supone eliminar del mismo sus herencias de la *filosofía de la historia* hegeliana, aquellos componentes soteriológicos que, presentes ya en la concepción cristiana del tiempo, la socialdemocracia había hechos suyos. En igual medida, obliga a revisar la idea misma de un final (o comienzo) de la historia, que no sólo estaba todavía presente en el marxismo mecanicista de la II Internacional, sino que había sido también revitalizada por sus críticos: así, en el redentorismo subjetivista de Lukács y su tratamiento de la consciencia proletaria de clase como forma culminante de consciencia." (López Álvarez, 2000: 25)

modo que la Teoría crítica busca una salida crítica a una situación en que los sistemas conceptuales y las salidas subjetivas a la situación de crisis se han vuelto una farsa. Ambos planteamientos tienen vocación política, aunque en Lukács con titubeos, pues no apuesta por un determinado modo de acción social ni material, ni por una *política* de la subjetividad. En los otros autores, sin renunciar a la independencia intelectual la preocupación social y la intención política es mayor.

La necesaria crítica de la sociedad, el nexo roto entre las almas y el mundo, por decirlo con Lukács, reclama nuevos puntos de apoyo, nuevas perspectivas. El estudio del hecho social es a menudo complementado con la crítica artística y literaria que no quiere sucumbir a las dinámicas del presente que camuflan una discordia esencial. El intento de crear una nueva *sensibilidad*, de atacar el capitalismo —un sistema que aunque económico se ve obligado a crear conciencia— no sólo intelectualmente sino estéticamente, son algunas de las herramientas críticas de esta teoría. Benjamin recurrirá a formas pasadas, como el drama barroco alemán para presentar batalla teórica al presente, Adorno recurrirá al arte del presente para intentar pensarlo de nuevo.

[L]a demorada atención a las configuraciones concretas del arte, la música, el pensamiento o la cultura por parte de Adorno y Horkheimer da prueba de su intención de emplearlos como líneas de lectura de la actualidad, sobre las que es necesario aplicar directamente criterios de juicio, no ejercido ya en representación de un estado de cosas totalmente diferente (López Álvarez, 2000:113).

También la crítica al sujeto moderno o a las figuras del derecho como una derivación de esta Razón totalizante tienen a su antepasado teórico en Lukács. Especial atención merece el caso de Benjamin, una de cuyas primeras y principales obras, está también dedicada al drama. Su influencia en Benjamin es clara en su estudio del *Trauerspiel* y en su teoría de la alegoría. El tema de la alegoría es desarrollado por Lukács en DM y en algunos otros de sus ensayos. La teoría de la alegoría se relaciona con el concepto de cosificación lukasiano y el mundo del

desamparo trascendental²³. En el mundo moderno, cosificado, donde las personas entran en la lógica de la proliferación de los objetos de que hablaba Simmel, y se empiezan a comportar unos con otros como objetos, allí donde los sujetos y los objetos se han vuelto intercambiables la alegoría intenta insuflar nueva vida. La alegoría se da cuando se ha perdido la referencia trascendental, cuando no hay ya símbolos sino representaciones que esconden detrás una nada. Veremos, llegado el momento, cómo trata Lukács la alegoría, así como otros temas *benjaminianos* —por ejemplo, *destino* y *carácter*— anteriores a Benjamin.

Benjamin toma, por tanto, de Lukács su interés por la forma dramática (y por formas dramáticas pasadas) cuando la forma específicamente moderna, la novela, tiene que ser puesta en cuestión, toma de él la idea de cosificación, el concepto de "segunda naturaleza" y de desamparo vital.

Benjamin pudo leer en *Teoría de la novela* un enfoque más fructífero [que el nietzscheano]. La novela, que fue de hecho el espacio privilegiado de Benjamin como crítico literario, era comprendida por Lukács como género específicamente moderno, como producto individual del trabajo de sujetos atomizados que escriben y leen solos. Benjamin tuvo que ser receptivo a la idea lukácsiana del mundo abandonado a su suerte. El desamparo opera en Lukács y Benjamin como estado de ánimo de un mundo que se ha vaciado de sentido, fragmentado, y en el que no existe una instancia reguladora en el más alto nivel que pueda dirigir los impulsos del hombre corriente (Maura, 2013: 91).

Benjamin leyó AF y TN y, seguramente, muchos otros ensayos de aquella época aparecidos en revistas como *Logos*, si no es que los consiguió por otros medios (no olvidemos la común amistad con Ernest Bloch). Respecto a la influencia de HCC, que sin duda fue mucha, no hay nada que no estuviera, no ya *in nuce* sino desarrollado con la misma extensión que en esa obra, aunque con una perspectiva de fondo distinta²⁴. El propio Adorno recurre en sus trabajos juveniles a

23 Este tema ha sido desarrollado por Eduardo Maura, tanto en su tesis doctoral: "Crítica inmanente, alegoría y mito: la teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)" (<http://eprints.ucm.es/14437/1/T33314.pdf>), como su libro *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. (Maura, 2013)

24 Los aspectos que Eduardo Maura atribuye en su libro a la influencia de HCC, concedido el posible origen del concepto de cosificación (sin desarrollar) en "Metafísica de la tragedia" son: 1) la teoría de la alegoría y la cosificación 2) el punto de vista de la totalidad y 3) la experiencia de pérdida de experiencia. De estos puntos seguramente sea el segundo el más

TN y a la obra de Benjamin sobre el *Trauerspiel* para enfrentarse a esta realidad que es un "calvario de interioridades corrompidas" (Adorno). En "Idea de historia natural" —donde no cita HCC— ve en TN el concepto de "segunda naturaleza" que afirma llevarle a su idea de "historia natural" (Adorno, 2010: 324)²⁵. Descubre allí un nuevo tipo de temporalidad, un nuevo punto de vista histórico-filosófico para este mundo vaciado de sentido, un mundo sin fines donde el alma no sabe adónde acudir, que no se reconoce en las figuras de la exterioridad. En este "mundo de la convención" los objetos se extrañan y no dan ya un sentido ni una dirección para la acción. Es como una segunda naturaleza, que como la primera no nos orienta ni nos da un sentido.

Este es el mundo de la convención tal como es producido históricamente, el de las cosas que se nos han vuelto ajenas, que no somos capaces de descifrar pero con las que nos encontramos como cifras, es el punto de partida de la problemática que hoy expongo aquí. Visto desde la filosofía de la historia, el problema de la historia natural se presenta inicialmente como la pregunta de cómo es posible interpretar, conocer ese mundo enajenado, cosificado, muerto. Lukács ya ha visto este problema en todo su carácter extraño y enigmático (Adorno, 2010: 325).

Su idea de historia natural pretende ser un cambio de perspectiva en un mundo donde nos hemos quedado secos de experiencia y sin modo de orientarnos. Le reprocha a Lukács que piense la salida a esta situación mediante un horizonte escatológico, con la retórica de la redención, pero su análisis da en el clavo. Transforma la historia en naturaleza, en una naturaleza que "es un complejo de sentido paralizado" que ya no despierta a la interioridad y de lo que se trataría es de un despertar de la interioridad al mundo: "El problema de ese despertar,

problemático y el que no pueda encontrarse, al menos con la misma formulación en obras anteriores (96 y ss). La *totalidad* del mundo no aparece por ningún sitio, y la *totalidad* de la obra y del individuo es precisamente lo puesto en cuestión una y otra vez en sus ensayos, no es nunca un punto de partida. Con esto no se niega la afinidad de ambos autores en torno a la idea de alegoría como esa *totalidad precaria* en un mundo sin referentes, que denuncia la falta de cierre, pero sí que para el propio Lukács la categoría de "totalidad" tal y como se maneja en HCC se pueda aplicar a sus obras primeras.

25 Para abundar sobre el sentido de esta influencia y su relación con la *libertad* en un sentido ilustrado véase "Caesar non est *supra grammaticos*. Observaciones en clave de antropología política sobre el escrito de Kant 'Respuesta a la pregunta ¿Qué es Ilustración?'" (Sánchez Madrid, 2014).

que aquí se admite como posibilidad metafísica, este problema constituye lo que aquí se entiende por historia natural" (325). Se trata de tomarse en serio la enseñanza de Lukács y también la de Benjamin, quien ve la historia como transitoria, ve que no hay conciliación absoluta bajo la capa de sentido del espíritu, y que siempre hay un resto inasimilable, un resto al que, como ocurre con la alegoría, aunque sólo muestre una ruina, hay que darle la palabra. Se trataría de abrir la *ontología* a la *historia*, pero no al modo hegeliano en que una y otra se funden, sino a la manera de Benjamin en que la literatura y la sociología tienen algo que decir, tienen una injusticia que denunciar.

[L]os elementos naturaleza e historia no se funden el uno en el otro, sino que se separan a la vez que se entrelazan el uno con el otro de tal manera que lo natural aparece como signo de la historia y que la historia, allí donde es máximamente histórica, aparece como signo de la naturaleza (328).

La respuesta al "calvario de interioridades corrompidas" está en este replanteamiento de la ontología que es la historia natural, y el punto de arranque a esta teoría, que tendría su desarrollo en la *Dialéctica negativa*, son las tesis lukasianas y benjaminianas, que parten del mismo de la misma situación que reclama un despertar de la conciencia, y cuyas respectivas filosofías se juegan en la tensión entre un planteamiento crítico de la subjetividad que tiene su raíz en Kant y un replanteamiento de las ciencias humanas y de la historia que no quiere caer en el historicismo. El recurso a la literatura y a la sociología encuentra aquí el mismo motivo, y hace que, en cierto sentido, podamos hablar en todos estos autores de una suerte de *ontología sociológica* como impugnación de la Historia y la filosofía de la época.

Cuando hablo de historia natural, no pienso en una "ontología historicista", en el intento de tomar e hipostatizar ontológicamente un conjunto de hechos históricos que abarcaría la totalidad en tanto que sentido o estructura fundamental de una época, como por ejemplo hizo Dilthey. El intento de Dilthey de construir una ontología historicista fracasó porque no tomó bastante en serio la facticidad, se quedó en el ámbito de la historia del espíritu y, al igual que los arbitrarios conceptos de estilo de pensamiento, no captó en modo alguno la realidad material. En lugar de esto, de lo que se trata no es de construir modelos históricos por épocas, sino de entender la facticidad histórica en su misma historicidad como facticidad histórico-natural" (329).

En el primer Lukács las referencias a la historia no son abundantes y no hay tampoco una exposición sistemática de una filosofía de la historia, pero en sus obras, ya desde DM, se hacen visibles todas estas fuerzas en tensión en pos de ese despertar de la conciencia y del mundo que no encontrarán una salida inequívoca y definitiva hasta su conversión al marxismo, la cual decidirá ese cruce de fuerzas de su obra precedente dando lugar a una nueva estructura conceptual, y hará que entonces de esa ontología sociológica y literaria se dé el paso a la *política* y sus certidumbres.

CAPÍTULO 2: LA HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DEL DRAMA MODERNO

2. 1.—HISTORIA Y ESTRUCTURA DE LA OBRA

La historia de este libro es en cierto modo la historia del joven Lukács como autor de libros de filosofía, un primer y siempre repetido intento por conciliar dos principios antagónicos: uno que le lleva a la síntesis, a la concordia y la sistematicidad, y la consiguiente conciliación con su mundo; y otro principio que no puede renunciar a la integridad anímica e intelectual y que le lleva a disolver el primer intento una y otra vez, con la esperanza acometerlo de nuevo con energías renovadas, cual Sísifo que acomete una y otra vez la misma empresa pero que acaba siempre por fracasar. Este trabajo, como ya se ha dicho, se propone una división diacrónica que vaya pautando un orden sobre las obras de este periodo lukácsiano que facilite a la vez una idea de la evolución y una imagen del conjunto, pero ya desde el comienzo ocurre que, a la hora de enfrentar las primeras dos grandes obras con que nos topamos, como son este DM y AF, esta intención se encuentra con un escollo. La escritura de ambas obras se solapa en el tiempo, sin bien la redacción de DM comienza algunos años antes que la de los ensayos de AF. La obra se publica en Budapest en 1911 (*A modern dráma fejlődesének története*)²⁶. El texto conoce una versión previa más breve de 1906 titulada simplemente *La forma del drama* (*A dráma formája*) que será corregido y ampliado en varias ocasiones hasta conocer la versión de 1911. Volvería sobre ella hasta 1912. En 1907 presenta una versión manuscrita del texto al premio "Kisztina Lukács" (sin relación familiar) y lo ganaría al año siguiente. Lo presentaría más tarde como su tesis doctoral en Budapest, e incluso, después, intentaría conseguir la habilitación en Berlín presentando una traducción de los dos primeros capítulos (Kadarkay, 1994: 194)²⁷. La intención sistemática de la obra, en la que el hecho de ser redactada con vistas a la presentación en un premio literario en Hungría impone también una serie de condicionantes —como la

26 La versión alemana lleva por título "*Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*" y comprende el volumen 15 de las *Werke* (Lukács, 1981a).

27 En alemán sólo se editarán unas pocas partes del Libro I y II hasta que Ferenc Fehér, discípulo de Lukács, de quien recibe autorización, prepare una versión algo recortada del texto en 1971. La primera edición (casi) completa del texto, basada en la edición de Fehér, será, sin embargo, italiana, editada en Milán en 1976, en traducción al italiano de Luisa Coeta, y que restituye gran parte de lo recortado por Fehér (Lukács 1976).

atención prestada en la obra al drama húngaro— permite establecer muy claramente un paralelo con AF, donde, explícitamente, se renuncia a toda sistematicidad y vuela con las alas del ensayo la figura del autor elegido, poeta o filósofo, como única guía. En una y otra obra, como no podía ser de otra manera, aparecen temas afines y los mismos escritores pero tratados de una manera diferente, al menos en la intención literal que guía las obras. Lo que AF tiene que decirle en este contexto a DM es que el camino en apariencia escogido aquí por Lukács no estaría franco, que el lugar de su filosofía era, más bien, ese otro tan esquivo del ensayo y, a su vez, DM tendría que decirle a AF que, cuando se trata de sacar a la luz los principios filosóficos y estéticos de su autor, incluso con cierta independencia del ensayo sobre otros autores, aunque fracase este intento, sí se desvela un fondo común y un cierto hacer *sistemático*, que está muy lejos de permitir una interpretación de los textos del joven Lukács que pretenda ver en ellos un mero *totum revolutum* cuya dispersa propedéutica se acentúa aún más si la comparamos con cierto porte de coherencia de la obra posterior²⁸. Uno y otro texto son claves en la comprensión del hacer lukácsiano. El hecho de que ambos fueran dados a la imprenta por el autor nos permite, de principio afirmar, que no son textos de los que el joven Lukács se desentendiera o tomara por una simple preparación. Uno y otro, sin embargo, están contruidos, en apariencia, de dos modos muy diversos. El primero como un tratado sistemático que explica la evolución del drama, hasta llegar a una suerte de imposibilidad teórico-artística llamada "drama moderno", para lo cual el crítico debe pertrecharse con las herramientas que todo libro teórico sistemático y mínimamente serio debe poseer: claridad en la explicación y análisis exhaustivo del objeto de estudio elegido, con sus divisiones y subdivisiones, con sus paradas obligadas en el camino, que

28 Una postura algo matizada, que subraya, no obstante, la heterogeneidad de la obra anterior al año 19 frente a un un criterio unificador, es la sostenida por Paul Breines y Andrew Arato, quienes sin negar la riqueza de fondo creen que la heterogeneidad lo es tanto "en su método, en su estilo, en la materia misma de sus investigaciones y en sus soluciones (Arato, 1986: 33). Aquí trataremos de mostrar la riqueza de la superficie pero el aire de familia del fondo. Elio Matassi ha subrayado más recientemente cómo con frecuencia el "joven Lukács" ha servido de criterio para medir al "maduro" y a la inversa, tanto por partidarios ideologizados del segundo como del primero, proponiendo un estudio autónomo de cada uno de ellos —haciendo una defensa también del Lukács maduro sobre la base textos como *La destrucción de la razón* donde ataca las tendencias irracionalistas— y ha trazado líneas de continuidad entre obras como DM y TN, aunque no podamos compartir sus conclusiones, como la forma que adquiere el triángulo establecido entre ensayismo, tragedia y sistema como clave hermenéutica para juzgar la obra del joven Lukács (Matassi, 2011).

quizá no casen del todo con el tema fundamental, y otros tipos de concesiones *históricas* que fueran necesaria. El AF, con un hacer que se nos muestra más cercano a ese Lukács emparentado con la estilística, que se abisma en un autor, que recela del sistema y vuela con libertad sobre el tema hasta haberlo captado desde todos los puntos de vista, hasta haber acertado con ese centro del que nace la obra. El resultado final es, no obstante, otro muy distinto, y basta situarse sobre el análisis de cualquiera de los dramaturgos estudiados en DM para ver cómo la prosa se condensa y se complica, dejando restos inasumibles, cuando tiene que tratar sobre ciertos dramaturgos, cómo la obra apunta a un camino que su propia dinámica no le permite, y se pierde y refrena en estos constantes meandros que no despachan ese camino de esa "historia de la literatura del drama" que nunca llegó a ser, sino que ésta es retenida en esos núcleos de problematicidad sobre los que se volverá una y otra vez —llámense "arte moderno", "pérdida de sentido en el mundo" o "Shakespeare". La obra como historia de la literatura, a la que Lukács encontró siempre una utilidad relativa, es deficiente, pero la obra como una tirada de ensayos encadenados, monumental y también ligera en su larga forma, se parece mucho más a la obra de un escritor a quien AF se le hubiera novelizado. Del mismo modo, en tanto que obra *histórica* que tiene como asunto la diacronía en un mundo en que no hay evolución —y no deja de ser curioso que la traducción al castellano de la obra suela ser "Historia de la *evolución* (o, incluso, "*evolutiva*") del drama moderno", que traduce del húngaro "*fejlődésének*", con la otra posibilidad de utilizar la palabra "desarrollo"²⁹, en una obra que negará cualquier tipo de finalismo histórico— podría compararse con la otra obra de este periodo que trata del desarrollo de otro género: TN. Nos damos cuenta fácilmente de que si la primera trata de algo así como *la muerte del drama* —o, al menos, su radical problematicidad en condiciones modernas— la otra trata de *la muerte de la novela* —o de su posibilidad y sentido en el mundo actual. En este estilo sí que vemos esa lucha contra una estructura sistemática que lo es así porque el mundo y sus formas se ha vuelto problemáticos y sólo cabe un estilo de indagación, de duda, sólo cabe una apuesta que recibirá distintos nombres pero que confluirá siempre en

29 "La evolución (Entwicklung) no es mas que un fin imaginario al cual llevan miles de caminos cada uno de los cuales puede crear otros nuevos; podemos considerar la evolución una tarea no expresable ni formulable en cuya dirección todos morimos y tan sólo podemos elegir las direcciones y movimientos hacia la meta" (Lukács, 1976: 14).

la literatura. DM sería el primer intento de obra sistemática (fallido) de Lukács. Ésta, más bien, fue construyendo en su mente y en muchos de sus ensayos y críticas previos, capa a capa, y luego posteriormente se le intentó dar una forma que no le convenía, y se la fue retocando y alargando al máximo—ya hemos mencionado que el manuscrito alemán consta de unas mil páginas— hasta darle su forma final (o provisional).

En esta época Lukács se encuentra bajo la influencia de Simmel, quien vería reconocida en esta obra una similitud de *estilo* con su *Filosofía del dinero*³⁰, y se puede ver cómo en ella se alude a la sociología constantemente, si bien como una ayuda material —del mismo tipo que los estudios literarios— para sus propósitos. Esta es una obra que no va a rehuir su parentesco con los estudios sociológicos simmelianos³¹, y "sociología" será, junto con "estética", el tópico del que partirá. Pero no se trata tanto de realizar un listado de influencias y atribuciones —ya suficientemente detallado para nuestros propósitos en el capítulo previo y que el propio Lukács no deja de reiterar en esta misma obra que es contraproducente para dar con la clave asunto³²— sino de situarla en el terreno en que ella misma quiere situarse, y señalar algo que llama la atención: se ha hecho alusión a esta etapa del autor previa a TN como de la etapa dominada por una "visión trágica"³³ (frente a la etapa novelística, se ha de suponer) o se ha hablado incluso de "*pantragismo*" —expresión que ha tenido cierta fortuna, y que usa el propio Lukács en DM referida Hebbel— a veces con la mente puesta en el ensayo del año 1911 titulado "Metafísica de la tragedia" con que se amplía la edición alemana que se haría definitiva de AF³⁴. Pero, ni puede

30 Similitud "*en cuanto a la metodología*. El intento de derivar lo más sublime e interior a partir de las condiciones más externas y vulgares" (citado en Gil Villegas,). Carta 22 diciembre 1910: (Lukács, 1986:142)

31 Influencia que podemos matizar: en una entrada del *Diario* de Lukács fechada el 29 de mayo de 1910 podemos leer: "Veo cada vez más claro que inteligencias poderosas y complejas (Simmel, Bloch) no me ofrecen apenas nada" (Lukács, 1985:87/2009: 11). Este diario se encontró en la famosa maleta depositada en un banco de Heidelberg justo antes de su marcha a Hungría —y no descubierta hasta su muerte en 1971—, donde había muchos otros escritos y cartas. Es, presumiblemente, la segunda parte de otro diario perdido.

32 62 de Gil Villegas: la visión trágica como la única filosofía posible

33 Véase, por ejemplo, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires : l'évolution politique de Luckacs, 1909-1929*, de Michael Löwy (1979).

34 Esta interpretación se hace insostenible tanto en DM como en AF, pues, en la primera, los caminos del drama no quedan cerrados en ningún sentido, y, por tanto, esta apertura imposibilita ningún "*pantragismo*", y, en el segundo caso, la alusión se basaría en una sobreinterpretación de tesis que, ni siquiera está claro que puedan ser achacadas a Ernst,

deducirse del ensayo dedicado a Paul Ernest (o a algún otro autor) que, con un poco de perspectiva es uno más de tantos otros, y que, además, realiza una fácil atribución a este periodo, comprendido entre sus primeras obras y el año 1914, por un asunto tratado en el contexto del propio ensayo, ni puede sostenerse que esta sea una etapa exclusivamente *trágica*, y no hace falta más que acercarse a AF para darse cuenta de que de los diez ensayos dedicados a diferentes autores y temas, varios están dedicados a poetas, varios a filósofos o asuntos filosóficos, dos a novelistas, y sólo dos a dramaturgos —¿cansado quizá de buscar soluciones en esa obra sobre el drama que estaba componiendo por aquella época? Llama por ello la atención que en esta primera etapa, lejos de encontrar obras de corte *existencialista*, o donde la visión trágica es la visión única, donde un autor se debate por salir de los estrechos límites de un subjetivismo *trágico* o *lírico*, nos encontramos con una obra donde la sociología se muestra como uno de sus puntos de partida, y se cuestiona, por tanto, el relato en que esa apertura al *mundo*, en el sentido dicho pero también en el de una crítica de la sociedad, se produciría con la TN, que continuando con este relato sería, ni que decir tiene, el punto de inflexión que le catapultaría a su primera gran obra marxista, HCC. Del mismo modo, cuestiona la tesis aludida sobre falta de conexión de todas estas obras —sin negar lo que de *etapa de aprendizaje* pueda tener este periodo (y si esto puede ser entendido de algún otro modo que el mero situarse desde una perspectiva ulterior). Sí son ciertas dos cosas: el gran interés de Lukács por el drama desde su adolescencia y la gran influencia de dramaturgos como Ibsen, y, en segundo lugar, la ineludible conexión de la concepción filosófica del autor con las concepciones filosóficas y estéticas, que apuntan a planteamientos vitales, de los autores estudiados, y que sólo una imprudencia hermenéutica haría casar literalmente, sin más ni más, con cualquiera de esas *tesis* allí aparecidas. Se volverá sobre el asunto.

menos al autor, de esta "Metafísica de la tragedia". Véase en este sentido la aludida obra de Elio Matassi donde cita estas palabras de F. Fehér a propósito de esta discusión: "Ya el mero hecho de que (en DM) Lukács haga posible 'evoluciones' diversas en sentido social (el problema del drama replantea siempre el problema del ser social), que él, con expresiones completamente libres de valoración, haga concebible la disolución del mundo dado a la obra de un mundo tal que por lo menos se deshaga de la *problemática dada*, excluye la concepción pantrágica." (Matassi, 2011: 18) (En el original MDFT en vez de DM). También usa esta expresión en referencia al autor G. Márkus.

Cuando comienza a redactar DM (1906) ya había escrito un gran número de críticas teatrales en las revistas *Magyar Szalon*, *Jovendö* y *Nyugat*, había escrito algunas piezas teatrales y había participado en la experiencia del Teatro Talía³⁵, que funda con otro colaborador en el año 1904. La obra se escribe y reescribe varias veces, durante los años 1906-7, en 1909 y, por fin, en 1911 y quizá 1912. Sus primeras críticas teatrales son de los años 1902-1903, y mientras se decanta definitivamente por el género filosófico y ensayístico no le cierra la puerta a la creación literaria, cartas de amor, cuentos y obras dramáticas, de las que se conserva muy poca cosa. Entre las obras dramáticas los títulos *Primer amor*, *Kohn Gabriel* (Ibsen tiene una obra titulada *John Gabriel Borkman*), y *Gente extraña* dan solo muestras de un espíritu y unos intereses borrados por la propia mano del autor (Gil Villegas, 1994: 37 y ss.). El primer núcleo de estabilidad en una situación vital e intelectual problemática—en tanto que judío sin religión, cuyo padre fue director de un importante banco húngaro, y representante, a sus ojos, de la institución burguesa que desde el principio identificó con uno de los mayores males del mundo, y cuya madre de origen judío-alemán no hablaba una sólo palabra de húngaro— lo pudo encontrar en el teatro, y en concreto en Ibsen, en cuyos dramas *burgueses* veía retratada a su familia. No fue única —la lectura de filósofos, como Nietzsche, y de poetas, como el húngaro Ady, es igual de temprana— pero DM no se entendería sin la experiencia teatral del Lukács, sin la relación directa con la escena, y sin este intento del Talía de hacer llegar la alta literatura a la sociedad como herramienta para el cambio social y político: Ibsen, Strindberg, Bernard Shaw, Goethe, etc. Quiere llevar a los obreros las obras de estos dramaturgos, y le importa muy poco la aceptación o la rentabilidad de este experimento, que sufragaría el dinero paterno. Está convencido de su acto y de que la crítica, el *cambio de conciencia* es un elemento irrenunciable para encontrar un nuevo camino que pusiese fin a esta época de palmaria crisis social y espiritual. El teatro era una herramienta de lucha, de crítica, pero también un laboratorio de sensibilidades, donde se podía experimentar con el sentido y los sentidos de la época, pues si el arte es en

35 Ya hemos mencionado que tuvo como modelo los teatros vanguardistas *Théâtre Libre* de París y la *Freie Bühne* de Berlín, a los que dedicará algunas páginas en DM: "El teatro nuevo y moderno, ya aventurado por los teóricos, lo crearon Antoine en París en 1887 y Otto Brahm en Berlín en 1889. (...) Para ser más exactos digamos que el *Théâtre Libre* 'nace tras la reforma de la recitación y la dirección, y la *Freie Bühne* persiguió sobre todo intenciones literarias." (Lukács, 1981a: 326).

general poroso al espíritu del mundo, el teatro en particular es, de todas las artes —tesis repetida en DM— la más social.

La obra, a pesar de sus redacciones, de los múltiples materiales con que se trabajase y de todas sus correcciones, tiene una unidad de fondo tanto en el propio hacer ensayístico lukácsiano como en la intención: mostrar si es posible un drama moderno y si es que existe ya éste. La edición alemana de la obra está dividida en seis libros y quince capítulos, de los cuales dedica el primero a cuestiones de *método*. Si la sociología y la literatura son herramientas en esta obra, el hacer filosófico *maduro* de Lukács que podemos encontrar en AF se encuentra ya aquí, donde aparecen la mayoría de los autores citados en esta otra obra, aunque el autor deba corregir una y otra vez su vuelo para encajar estos ensayos encadenados en la línea directriz de una obra que tiene como intención presentar la evolución del drama hasta el presente, siendo esta la historia de la muerte del mismo. Estudiará en la obra el drama clásico alemán, el drama francés y el siglo de oro español como antecedentes de los dos intentos que inauguran el (irresuelto) drama moderno, Hebbel e Ibsen, para mostrar los motivos de su fracaso y los posteriores intentos naturalistas, impresionistas, del *Théâtre Libre* y el *Freie Bühne*, y de la comedia y la tragicomedia. En el último Libro analizará la situación del momento presente junto con el legado de la literatura dramática húngara.

Ya hemos dicho que ésta, a pesar ciertos intentos de exhaustividad, no es una obra sistemática, cerrada y sin fisuras. Importa más el problema llamado "drama moderno" con todas sus implicaciones anímicas e históricas, que un índice histórico-literario de autores y temas, pues basta pensar en que cuando se va a realizar un estudio histórico sobre el teatro español del siglo de oro, o sobre cualquier otra forma o corriente literaria, lo que queda indiscutido es el propio asunto, que, a lo sumo, va precedido propedéuticamente de un estudio sobre el concepto, o sobre el género o la noción que fuera, pero lo que no es habitual que ocurra en estudios literarios es que un libro pretenda mostrar la propia problematicidad de esa noción, cortando de raíz el cierre del libro, y llevándolo más al terreno del ensayo que al del tratado sistemático. La potencialidad de la obra no se encuentra, por tanto, en este último aspecto, pues su lectura es una indagación que nos descubre un Lukács en continua lucha consigo mismo, con la filosofía y el arte como modos de ser con que enfrentarse a su mundo, cosa que hace con ocasión de un libro sobre el drama moderno. Desde este punto de vista la lectura de las otras

dos obras más conocidas de este periodo, AF y TN, quedará completada y recibirá una nueva luz que cuestiona el relato de un corte entre las mismas tendente a una postura de juvenil madurez (valga el oxímoron) que se hallaría en HCC, primera etapa de su nuevo camino político, que daría sentido a la obra anterior.

2. 2.—CUESTIONES DE MÉTODO

Las ideas en DM —de modo no muy distinto a AF— se van desplegando por oleadas. No sirve de nada contar con una serie de comentarios estéticos o filosóficos sobre dramaturgos y otros poetas de distintas épocas y quererlos ensartar en un ensayo si no se aclaran primero la intención y, segundo, la organicidad del conjunto. Esto lleva a movilizar una filosofía de la historia, a movilizar una serie de planteamientos filosóficos fundamentales —y Lukács no rehuirá la batalla— hallados en los márgenes y en las introducciones de la obra —de la misma manera que le sucederá con los otros dos intentos de obra sistemática de su juventud: FA y EH. La filosofía del joven Lukács —si podemos hablar de ella sin apellidarla de ninguna manera— hay que buscarla aquí, en estas introducciones metódicas y *filosóficas*, pero también en sus ensayos e, incluso, en sus obras de ficción. Esto requiere caer en la cuenta de un posible doble planteamiento de las mismas cuestiones, uno más académico-conceptual y otro estético-ensayístico, donde se ha de valorar, primero, la reflexión filosófica y conceptual llevada allí por boca de narradores que no son el propio autor —donde el autor Lukács es también una suerte de narratario de Paul Ernst, de Novalis, de Shaw— y segundo, el gesto que supone llevar a cabo la misma mediante la crítica literaria. Este modo de proceder es el que le va a llevar a hacer teoría de la literatura y sociología literaria pero incurriendo una y otra vez en la filosofía, ensayando lo que quiere decir sin nunca poder decirlo de una vez por todas, y de este modo reconstruyéndolo constantemente. Lo común que tienen todas estas obras es esa sensación de vacío, de abismo moderno que nos separa de un pasado que se va a indagar, tematizada de distintas maneras —la muerte de Dios, la pérdida de experiencia, el desarraigo existencial, la pérdida de la Antigüedad— y cuya solución se va a intentar encontrar en algunos dramaturgos, novelistas y poetas (a los que dedicará gran número páginas) que constituirán el objeto de sus ensayos, y que aquí se van a desviar de sí mismos para amoldarse a la intención programática

de la obra. Sólo así se explican (más allá de la pericia o impericia del filósofo) determinadas ausencias o el pasar de puntillas por algunos autores, que hoy consideraríamos centrales en la historia del drama, y la dedicación de largas secciones a otros dramaturgos que a nuestros ojos se han vuelto de menor importancia, como pueden ser los casos de Oscar Wilde y Maeterlinck respectivamente³⁶. Sobre este proceder hay que destacar, en primer lugar, que en este momento nos situamos en el terreno del drama (sean sus formas tragedia, comedia y tragicomedia) como terreno privilegiado para *ensayar* una solución, y, segundo, que la solución en forma dramática —ya ensayada por Lukács, de cuyas dotes *literarias* no habría por qué dudar³⁷— ha fracasado y, tal vez, esté abocada a fracasar. Lukács busca en estos dramas el análisis de una situación existencial y aquel brillo que descubra un nuevo camino, aquello que no ha podido encontrar en compendiosos libros de filosofía o de historia de la literatura, de modo que, como en TN, trazará una genealogía que explique el tránsito de la posibilidad a este mundo donde el drama (o la novela) son la imposibilidad, el origen de la crisis, aquello que hemos perdido y cómo se ha ido fraguando la pérdida. El protagonista de la obra es el drama moderno, y la propia obra es la tragedia en que éste se ha quedado sin mundo, en que éste ya no es compatible con él y el destino le aboca a perecer, salvo por el detalle de que en DM siempre queda la duda de si en verdad esto es una tragedia o un novelón al que le esperará al cabo un final feliz, pero en ningún momento el narrador se apropia del papel divino del autor que conoce el destino, sino el del adivino que trata de consultar los agüeros.

Por tanto debemos distinguir en el libro: la forma (o pretensión) programática y, segundo, la forma ensayística, y tener presente la tensa relación entre ambas. Sobre la primera se pronuncia Lukács al comienzo con una pregunta muy kantiana que nos va a decir cuál es el objetivo del libro³⁸:

36 Ferenc Fehér le reprocha la ausencia, que el propio Lukács reconocerá, de un dramaturgo de la talla de Büchner (Fehér, 1985: 421).

37 Véase la propia AF o "La leyenda del rey Midas", cuento de 1908 (Lukács, 1979b: 69).

38 De la misma manera que en FA se preguntará, ya que parece haber obras de arte ¿cómo son estas posibles?: ¿existe realmente un drama moderno, y, si es así, cómo es este posible?

Este libro intenta describir la historia de la evolución del drama moderno y de dar respuesta a la pregunta de si existe un drama moderno. Si la respuesta es afirmativa nos debemos preguntar: ¿cómo se ha llegado al drama moderno? ¿Cuál es su estilo? ¿De qué modo y forma se ha dado? (Lukács, 1981a: 9).

Habrá también que distinguir en la obra dos sentidos de *drama*: "el gran drama", ese drama orgánico y armónico cuyos eximios ejemplos son siempre pasados, ese drama por cuya posibilidad moderna se interroga; y, en un sentido más prosaico, el drama *moderno* como aquellas obras dramáticas escritas por autores modernos, esas obras problemáticas que no tienen lugar —y para cuya representación hay cada vez menos espacios— y que parecían destinadas a fracasar. Hay ciertas condiciones sociales como las presentes que no son favorables al drama —aunque nunca se puedan extraer de las condiciones la consecuencia llamada drama— y las condiciones modernas no lo favorecen. Se puede además investigar dónde y por qué ese drama "grande" y orgánico ha sido posible en distintos lugares y tiempos (por ejemplo, en el Siglo de Oro español) y no en otros, y eso tendrá todo que ver con el modo de ser y sentir de un tiempo, con su *Weltanschauung*, pero también con la visión del autor dramático y con las instituciones sociales de ese mundo. En esta dialéctica se juega la posibilidad del drama, en una dirección y en otra, en un intrincado lazo o en la más completa dispersión. Los caminos que se le abrirán al drama moderno serán dos: un retorno a la pureza dramática del pasado o un drama que se volverá no trágico y cuya inclinación será hacia la lírica, la comedia o la épica. En este sentido se puede hablar de épocas *dramáticas* y épocas no dramáticas, sin excluir la posibilidad de una época que pueda ser dramática y, asimismo, lírica. El autor del tratado sistemático de historia literaria busca regularidades en la historia —esas que se incumplen al nivel individual, como vio Lukács en ese romántico a destiempo que fue el propio Ibsen— pero se da cuenta de que si no existe una *sociología de la literatura*³⁹, es porque en esta disciplina (así en los estudios marxistas) no se ha ensayado hasta ahora más que un reduccionismo económico (y también en la sociología a secas) que sólo ha tenido en cuenta las relaciones económicas, *materiales*, y cómo

39 El ensayo de título "Para una sociología de la literatura moderna" (*Zur Soziologie des modernen Dramas*) aparecido en 1914, que recogía el capítulo II del libro I, fue de lo poco de DM traducido y publicado hasta las ediciones mencionadas con anterioridad.

éstas han dado lugar a un determinado mundo, y no ha tenido en cuenta el lado inverso: las relaciones espirituales, es decir, *la forma*.

Apenas existe una sociología de la literatura. Creo que la causa reside, en primer lugar, en la sociología misma (prescindiendo del hecho de que muchos autores prefieren evitar una síntesis efectiva), en la ambición de querer presentar como la última y más profunda causa de las relaciones sociales de un determinado periodo histórico el estado de sus relaciones económicas y descubrir en éstas el origen de sus específicas manifestaciones artísticas (10).

La *forma* (*forma* en húngaro y *Form* en alemán, por ser palabras latinas), que en un sentido superficial puede referirse a "forma literaria", que puede referirse a las soluciones "técnicas" de los distintos géneros, es el objeto de estudio de AF, pero es también en su capa superficial y más allá de ella el asunto de DM. La forma es un problema que se volverá relevante en la primera obra citada, y en DM, lógicamente, siempre pegada a la cuestión del drama, pero siempre remite a una reunión de algo y a un sentido; forma es también la visión del artista, que es un *a priori* ("La forma auténtica del artista auténtico es un *a priori*: es una forma constante frente a las cosas, algo sin lo cual nada podría ser percibido" (11), que está ahí antes de darle una *forma* a ese asunto informe—y en literatura la materia es la vida (concepto que también habrá que interpretar)— y es también, en tanto que opuesto a la materia, principio que se da en la síntesis, pues, como repite una y otra vez Lukács, nunca hay materia sin forma ni a la inversa. En la dialéctica de la materia y la forma tendremos que hablar de predominancia de uno de los principios, nunca de absolutos, y el hecho de que no se den en el mundo estos principios puros los convierte en problemáticos. Que la forma sea un problema, que veamos la forma como separada de la materia es un asunto moderno, y Lukács quiere pensar la Antigüedad como ese momento en que la una no estaba separada de la otra, o, al menos, su separación no se había hecho relevante, no había conciencia de tal:

Hubo una época en la cual se habría contestado a aquel de nosotros que hubiera planteado esa pregunta: ¿pero es que hay alguna otra cosa? Hubo tiempos —creemos que los hubo— en que esto que hoy llamamos forma y que buscamos con febril consciencia y como lo único que permanece del cambio constante de los fríos éxtasis, era simplemente la lengua natural de la revelación, la libertad del grito, la energía inmediata de

los agitados movimientos. Entonces no se preguntaba qué es la forma, no se la separaba aún de la materia y de la vida, no se sabía que ella es cosa diferente de esta, porque no lo era, porque no era sino el modo más simple, el camino más corto de la comprensión de dos almas análogas, la del poeta y la del público. Hoy el problema también es esto (Lukács, 2013: 190/ 2017: 306).

Y esta forma, que no es sólo a la manera del drama, y que no es reductible a *bases materiales*, tiene que tener en cuenta también la realidad *viva* de un producto artístico o social, una realidad espiritual que lo es también anímica y, cómo en esta comunicación que se establece entre un poeta y su público, la posibilidad de la forma no depende sólo de la transmisión de información sino también de las vivencias. Y eso que se tiene por contenido, en este caso la vivencia, sólo es posible gracias a la labor de la forma, sólo aparece gracias a la forma. Sin este *todo* no habría tampoco *partes* y si la forma abstracta es esquivada no menos lo es una materia con independencia de toda forma: no hay vida (*Leben*) ni vivencia (*Erlebnis*) sin forma. Es cierto que ha quedado cuestionada la unidad sistemática de la obra como para hacer una atribución de estos problemas con que el autor intenta al comienzo de la obra aclarar sus intenciones, pero no deja de ser interesante ver cómo sin mucho esfuerzo DM se pone en la línea de AF: a Lukács le interesa saber si son posibles nuevas formas, así el drama, y en qué medida las nuevas formas halladas, los dramas modernos, no sean un sometimiento al espíritu de los tiempos, a esa *Weltanschauung* que se exhibe en sociedad, y ahí está la labor de la obra y del poeta y por eso es necesario explorar con la conciencia de que a mayor generalidad mayor certeza, pero también mayor pobreza en el análisis, y por eso conviene adentrarse en un autor o en una tragedia concreta sin mirar a los lados, pues allí está el descubrir de la época pero también lo que se pierde en esta. Se busca la acción del poeta y también su pasión, se busca la época en el poeta y también al poeta en la época: "La forma es la realidad social, participa vivamente de la vida espiritual. Por tanto no actúa solo sobre la vida y plasma sobre sí las experiencias sino que también es un factor que viene plasmado por la vida" (1981a: 12). La forma está viva porque intenta producir un efecto en los espectadores, o en los lectores, o en la sociedad, y, como dirá más adelante Lukács, el "arte por el arte", el puro efecto "formal" (que no lo será) es sólo otra forma de efecto llamada inmovilidad o "pobreza de espíritu".

En un texto de 1910 de título "Para una teoría de la historia de la literatura", que puede verse como una suerte de introducción metódica a DM, plantea Lukács los ingredientes del método de una teoría que, atendiendo al aspecto diacrónico, no fuese ni un catálogo literario de clásicos, ni un libro de sociología, ni tampoco una estética histórica a la manera de Hegel. Aplicado a DM, la novedad de la obra dentro de los estudios literarios—aquello por lo que su libro no es sin más una historia al uso, y que nosotros hemos atribuido, por usar una expresión breve, a su modo *ensayístico*— la cifra Lukács en el intento de ganar un terreno autónomo, como más tarde hará en sus dos estéticas de juventud intentando ganar teóricamente el terreno para una autonomía del arte en general, cuestión que le mete de lleno en la pugna con lo social:

¿Es posible construir una historia de la evolución de la literatura exclusivamente endógena, como también disolver la totalidad de la literatura en una pluralidad de fenómenos filosófico-culturales de épocas aisladas, donde aquella —en cuanto "literatura", en cuanto valor literario— ya no tuviera más importancia que la de ser un síntoma cultural, o de ser algo en lo que puede manifestarse el juego de fuerzas que mueven la sociedad? (Lukács, 2015: 90/ 2017: 136)⁴⁰

Lo que hace que los ensayos literarios y, por extensión, la literatura no sean *endógenos* en el sentido de algo aislado del mundo es: una valoración que implica un *ethos*, el elemento vital-comunicativo, que abre el camino a una teoría de la recepción, y una porosidad hacia el mundo que la vuelve para nuestro autor terreno idóneo de disputa. La literatura es vivencia pero es también acción, es un fenómeno estético pero también social, pues son una "cuestión social" los efectos que sean posibles en el campo de lo literario, no sólo en la medida en que una obra es un diálogo con las obras del pasado, sino en el sentido de la posibilidad de la comunicación que posibilita la forma: "la forma es una actividad anímica y no se enfrenta a las vivencias dadas como algo que produce y modifica su ser-expresado sino que también en la vivencia ejerce un papel activo" (97/ 2017: 142). Es decir, es lo que posibilita el habla y la escucha, lo que permite

40 Existe una traducción al español en el volumen *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud* (Lukács, 2015) preparado por Miguel Vedda, aunque es una traducción del alemán que, a su vez, es una traducción del húngaro. Contrastamos la versión que existe en italiano traducción directa del húngaro: en *Sulla povertà di spirito. Scritti* (1907-1918) (Lukács, 1981b).

que haya experiencias *trágicas* o *cómicas* y que haya una obra *trágica* o *cómica* que alguien vaya a leer porque tenga algo que decirle. Hay un alma de cada época y un alma individual que se acomoda mejor o peor a la primera, y en su reflejo, el estilo, nos muestra un estilo de una época o de un autor, autor que puede crear su estilo a partir de sí mismo en contra de la época, o que acomodado a la época, acomodado a su *estilo* y fiado del contenido (de una predominancia del mismo, deberíamos decir) puede gozar de una gran popularidad y luego ser olvidado. Esto nos introduce en el terreno del ensayo, de esas obras no *científicas* que, sin embargo perduran, que se hacen interesantes incluso en su equivocarse. Para que el contenido-forma diga algo al escuchante, aún cuando su contenido se ha arruinado, pues su forma-contenido tiene algo de crítica, de futuro, se debe cuidar la adecuación de este polo *formal* al estado de ánimo, que no es conciliador, que está perdido y a la búsqueda de un sentido. El gusto por un estilo, adquirido o no, siempre esconde un sentimiento anímico: "El envejecimiento es uno de los fenómenos más interesantes en la historia de la literatura, porque aquí son procesos sociales los que ejecutan la condena que la estética decreta sobre la obra" (111/2017: 154). El ensayo quedará tematizado con mayor precisión en el capítulo preliminar de AF, pero aquí se nos sitúa ya de entrada en esta duplicidad que ve su carácter duradero no sólo en unos contenidos verificables —de donde les vendría su valor— sino en su enfrentarse con las reglas del alma, que nunca se pueden agotar (como si fuera la demostración de un teorema) y que tiene un carácter que llama "continuo" e "inconsecuente". Y desde la forma, desde AF, donde se define el ensayo como "pensar con ocasión de", podemos mirar hacia DM y ver cómo cobra sentido ese problema que sale a la luz *con ocasión de* una carta a Leo Popper. La pretensión de un método histórico totalizante queda en entredicho.

La forma, por ello, es a la vez temporal y atemporal, y este embrollo, el que se encuentran todas las ciencias humanas, tiene que ser resuelto sabiendo que el terreno que pisa se encuentra entre la estética y la sociología —ambas insuficientes mientras una se ocupe sólo de determinar lo bello y la otra del arte como causa de lo social— cuyos estudios (como le pasaba a la estilística con los estructuralistas) serán de gran ayuda a la investigación, pero no habrán ganado el terreno propio que aquí se está buscando, donde palabras como comunicación o valor (ético y estético) acompañarán a los primeros y no podrán perderse sin menoscabo del *contenido* en aquella forma que intentará reunirlos: el ensayo.

Pues la universalidad, la síntesis, es también aquí vivenciable: la vivencia de las interrelaciones, la vivencia de los elementos vitales afines que se producen a partir de la vitalidad de varias cosas, es el hacerse vivo de un organismo ficticio a través de la fuerza de la vivencia. Por eso hay que escribir artísticamente sobre la literatura, sobre la base de los fundamentos científicos de exactitud, de comunicabilidad, de verificabilidad. De allí no procede, sin embargo, la índole "artística" del acto de escribir sobre literatura, y así el absoluto subjetivismo (125/2017: 166).

El método tiene que ser "intuitivo", en el sentido de la estilística pero también en el sentido de los conceptos "metafísicos" de Bergson, maleables, como la vivencia misma de que tratan, que aquí no conforman una aproximación o un consuelo a la materia a tratar, sino la "exactitud" frente al error, que consistiría en tratarla como una fórmula matemática. Que siempre haya materia y forma como una unidad no significa que su reunión deba ser armónica, ni que a cierta materia analizada pudiera convenirle (o encajarle) cualquier forma, y lo dramático por ello será un *a priori* no siempre aplicable. Por contra, nunca se podrá calzar en un todo a las partes, pues aquí las partes son lo vivo (y por momentos parece que su ontología sitúa aquí lo real), aunque tampoco renunciar a las formas, sino un trabajo constante por determinar esos puntos móviles, esa forma que es el centro vital del autor y motor móvil:

Con ayuda de esa aplicación de la intuición se resuelve todo lo que antes parecía insoluble: la relación de las partes con el todo y la del todo con las partes; ya que entonces ya no hay "partes" ni "todo", porque —como dice Bergson—"todos los estados anímicos, solo lo son en la medida en que son estados anímicos de un ser humano, cuya personalidad íntegra reflejan. (...) Esto, naturalmente no vuelve superfluo el trabajo conceptual que hemos realizado aquí. Bergson dice: (...) habré determinado tanto más el movimiento cuantos más puntos haya tocado en mi camino y con cuanta mayor precisión lo haya hecho (126/ 2017: 167).

Nuestro joven autor no se pronuncia a menudo con tal contundencia al respecto de estas cuestiones de *método*, aunque también es cierto que a menudo se retractará de sus opiniones (como durante la redacción de TN sobre algunas expresadas en DM), pero vemos cómo tiene claro que ninguno de los caminos practicados hasta la fecha por otros le sirve. Tiene claro que el campo de la estética es necesario para sus intenciones *políticas*, que otra crítica literaria es

posible y que una teoría de la recepción estética se hace necesaria. Estos análisis encontrarán su continuidad en los de AF (de cuya versión alemana sólo un par de textos son posteriores a este artículo citado), pero ya aquí se aprecia una crítica nada claudicante a algunas tesis de Dilthey y Simmel. Haber planteado aquí una sociología del drama es haber planteado sólo la pregunta por sus condiciones de posibilidad, como será en el caso del drama moderno, entendiendo que la historia no puede determinar cuándo va a haber o no drama, sino sólo en qué condiciones no podría haberlo, incluyendo aquí una historia de la recepción.

2. 3.—DRAMA Y TRAGEDIA

La declaración del prólogo de DM, del año 1909 y redactado en Berlín, es muy explícita. Nos dice allí Lukács que en el fondo "[l]a discusión sobre el método se reduce siempre a una enumeración de las circunstancias atenuantes. (...) Este libro no pretende alcanzar la completud exterior sino que busca simplemente ilustrar la línea de desarrollo (del drama moderno)" (Lukács, 1981a: 14). Ya hemos dicho que lo que da unidad a este libro es un problema llamado "drama moderno", y que leído como libro de historia de la literatura se le sacaría muy poco provecho. Del mismo modo, visto desde la perspectiva de un etapa trágica en el pensamiento del autor, se pierde de vista en qué medida el problema es el *drama* y no la tragedia (aunque en otro sentido sea un modo de ser *dramático* lo que motive la reflexión sobre el drama), y sólo desde estas coordenadas el hecho de que estos *ensayos* se dediquen (no exclusivamente) a la figura de autores trágicos, cuyos dramas buscan una tragedia para su tiempo, y la afirmación lukácsiana —rastreada también en el ensayo "Metafísica de la tragedia: Paul Ernst"(AF)— de que un drama llevado hasta sus últimas consecuencias sólo puede ser una tragedia. Si atendemos al texto, las concretas decisiones sociológicas, que calibren la influencia de las obras dramáticas en épocas concretas, o estéticas, que juzguen sobre el valor de actualidad de, pongamos por caso, Sófocles sobre a Eurípides (juicio en que Lukács sigue a Nietzsche), nos desvían del problema principal y del terreno resbaladizo en que se sitúa un pensamiento que quiere pensar con ocasión de otro que él mismo. La materia nunca puede quedar agotada por estos textos, pues en este caso, siguiendo una ley de la causalidad que no es la del alma, también podríamos predecir la línea de evolución del drama, cuya tragicidad es la que está en juego. La definición

exterior de drama que da el autor se centra en su aspecto de arte *social*, que se basa en el diálogo —y esto será del máximo interés para relacionarlo con los *ensayos* platónicos, en cuya raíz dialogada se encuentra esa misma apertura del drama, aunque quedará resuelta de modo diverso, quizá, opuesto— y busca tener un efecto en la masa. "El drama es una obra de arte literaria que mediante la representación de eventos interhumanos trata de producir un efecto inmediato y fuerte sobre una masa reunida en el mismo lugar" (17). Estas son las condiciones del drama y la tragedia antiguas, que van a quedar en entredicho en la época moderna, donde van a aparecer dramas intimistas, dramas que tratan eventos humanos donde las relaciones entre individuos se han atomizado, donde a causa de esto el efecto producido es problemático, y se va a llegar al extremo de esos dramas que ya no van a poder ser representados. Una de las dos tendencias que se fijan al final del libro como posible salida (que, sin ánimo de ser prolijo, resaltamos que es una posible solución *de los autores estudiados*, y sólo en esa medida una solución *de Lukács*) es la epicización del drama, que comportará una fuerte componente antitrágica⁴¹. En la medida en que el drama "antiguo", que es propio de una sociedad orgánica, cerrada, supone una serie de condiciones sociales, los intentos fracasados del "drama moderno" delatan un cambio en esas condiciones, que puede llevar a hablar de "sociedades abiertas" e "inorgánicas". ¿Quién nos dice cuáles son estas condiciones modernas y, si es necesario, cómo salir de ellas? Tanto si es una tendencia social como una respuesta individual también puede ser consultado a la forma dramática. El drama moderno, como figura imposible, es el testigo y el protagonista de esta obra, es decir un testigo reacio pero testigo al fin y al cabo. Digamos también que el teatro es el arte literaria menos "literaria" de todas, menos presa del texto, que requiere de un espectáculo, una representación directa y una respuesta inmediata. La validez que Lukács llama "intelectual" no pertenece a este ámbito donde las razones pasionales, religiosas, de sentido de la propia existencia no conciben un aplanamiento constructivo y matemático, donde la imitación de la acción, la representación, no se puede detener como un texto, sólo si tenemos entre manos un drama para ser leído. Si hay un algo más, no obstante, no es sobrenatural ni místico, sino algo que conduce a las acciones de los hombres, de un

41 "[L]a lucha de Edipo es dramática porque el dios no aparece en su individualidad sino camuflado bajo la ruina de otros hombres y en sus acciones e instituciones" (24).

mundo que desvela un conflicto interhumano. Es en este sentido habrá que entender que toda auténtica tragedia es dramática, pues la intervención divina sacaría el conflicto de esta lucha de poderes entre hombres desplazando su sentido trágico, y también que en la obra se hable en ocasiones de "drama" como sinónimo de *drama trágico*. Subrayando la presencia de este Dios ausente, dirá en "Metafísica de la tragedia" que Dios es el espectador por excelencia pero que no interviene en la acción. En el drama, a diferencia de la épica, el tiempo se conjuga en presente (esta es su "unidad de tiempo"), y el gran instante, la naturaleza, la reflexión filosófica o la historia, en tanto que temas tendrán que buscar otra forma que les convenga más. El drama es un conflicto que refleja acciones entre los hombres, con lo que esto comporte, ese es su requisito formal: "El drama puede expresar también los hechos metafísicos solo en forma de hechos sociológicos" (21). Por otro lado, como definición solidaria de la anterior, el drama es "poesía de la voluntad", el drama refleja el carácter, carácter que se ha *ganado* con la acción (agonal), que en la obra se hace una con el hombre. Todo drama auténtico, desde el punto de vista de esta voluntad, se mide con fuerzas imbatibles, y aunque en toda obra literaria el camino esté resuelto antes de empezar, no podrá dejar de batirse con ellas, y dar razones de su sufrimiento. Visto del revés, la salida natural del sentimiento trágico es el drama, cuando la lucha con el destino es a la vez inevitable e impracticable. Las épocas de sentimiento trágico, que son aquellas en las que una clase social se ve abocada a la desaparición, son aquellas también de los grandes dramas. Es una idea que se repetirá a lo largo de la obra, y que tendrá tanta importancia diagnóstica como que la decadencia de la clase burguesa será tal, sólo en la medida en que exista para ella un gran drama, y si no no será. La tragedia de la burguesía es la posibilidad de su drama, y la posibilidad del drama moderno el signo de la decadencia de su clase predominante. La historia nos da el ejemplo, la lucha que llevan a cabo al monarquía y el feudalismo en la Edad Media:

[L]a monarquía aplasta a la nobleza tras de sangrientas luchas y consigue crear una momentánea situación de equilibrio al dejar a la aristocracia su pompa pero arrebatándole todo poder real (...) y, antes de que esta clase adaptase su modo de vida al de la naciente burguesía, surge una breve pero intensa y luminosa época dramática, la época de las grandes tragedias. Es la época de Shakespeare, de Calderón e y de Lope de Vega, de Corneille y de Racine. Por contra, el drama no surge en Alemania debido a que el feudalismo vence en su lucha contra la monarquía (...). (50)

Que la forma del drama moderno sea la tragedia es sólo una posibilidad que no se puede decidir de una vez por todas⁴², y tal vez otras formas no trágicas sean las que más le convengan, aunque tampoco puede decantarse el autor por un gran drama cómico o tragicómico. Frente al futuro del drama sólo tenemos una condición negativa, que nos dice que en una época no trágica, donde haya una cierta armonía en lo social en sus clases o estamentos, nunca surgirán grandes tragedias, y en cuanto al futuro de estos grupos, teniendo en cuenta el fondo de indeterminación en lo histórico y cómo lo literario nace en parte del "humus social", sólo podemos saber qué demandan y cómo se relacionan espiritualmente para que podamos hablar o no de agotamiento de una clase en las obras literarias, y si lo que hay es tragedia preguntarnos por su aislamiento en lo social y la posibilidad de su estilo de vida⁴³. Si por el lado social se dan unas condiciones de posibilidad por el lado interno "[e]l límite de este trabajo, sin embargo, nos consiente tratar sólo la influencia ejercida por los sentimientos sobre la materia y el estilo del drama" (69).

DM es, ciertamente, una obra cercana a la *Lebensphilosophie* simmeliana, pero en su acercamiento y su distancia marca el camino que seguiría Lukács en las siguientes obras. También se irá distanciando de la *Weltanschauung* como categoría de análisis. La vida, o el conflicto humano es configurada en el drama con una polarización hacia la forma, mucho más que en la épica, donde el *contenido* tiende a escapar de esas acciones que habrían de simbolizar la vida entera y se opera una dispersión en lo temporal y en lo *contenutístico*. Nunca puede una de estas formas agotar lo que aquí (y en AF) se llama la "vida", y por eso no tendría ningún sentido —si hay, como decimos, una continuidad en el planteamiento— que en obras posteriores

42 "No es casual que (en el siglo XVIII) en Inglaterra, donde la burguesía era más fuerte tuvieran necesidad de comunicar lo fundamental mediante la novela"(50).

43 Así en FA: "Es posible enunciar de modo absoluto qué formas de la evolución reconocidas desde el punto de vista histórico-sociológico autorizan o no la realización de una forma de arte determinado, haciendo posible la sistematización de su técnica. Hay leyes negativas que fijan las condiciones genéticas de las formas de arte particulares, que no podemos tomar como leyes de producción de la forma de arte ni generalizar como leyes que condicionen el arte en general. Hay una sociología de las artes y no una historia sociológica del desarrollo de las artes ni una sociología del arte" (1974a : 185). Existen traducciones italianas tanto de FA (1973) como de EH (1974b). "Para una sociología de la historia de la literatura", ya lo hemos dicho, fue el nombre que recibió la publicación del segundo capítulo del Libro I de DM.

como TN —que en una exageración podríamos decir que le interesan más a Lukács por Dostoyevski que por la propia forma novela— el drama deje sin más de estar presente en favor de la novela, o deje de tener algo que decir, incluso, como ruina. Que se insinúe una contaminación en las formas, una novela lírica o un drama épico, tiene su sentido en estas coordenadas y en estos tiempos de oscuridad. La moderna mezcla de las formas, que en su dispersión novelística no puede dejar de contar con un freno lírico o dramático, en el sentido de que quien la contenga sea un carácter o una acción, responde a una situación social y espiritual de pérdida de sentido (trascendente, dirá Lukács). El drama resalta el elemento de la totalidad de la vida y la épica o la novela (su versión moderna) la riqueza. La conexión y la integración en una totalidad de lo diverso es el campo de batalla también de las formas artísticas, y las paradojas que provocan los puntos de detención de DM y AF, y esta irrenunciable decisión ontológica, tiene, en un plano medio, la dificultad de las formas *históricas* y, en un primer plano, la dificultad de las formas artísticas, cuyas soluciones no dejan de sabotearse unas a otras, alcanzando una suerte de juicio reflexionante de las formas artísticas una organicidad que no deja de ser puesta en su sitio por la lógica y, a su vez, las formas artísticas mostrando la insuficiencia de lo histórico y de lo *puro* de la filosofía.

Las posiciones con respecto a la vida y el mundo no están decididas por la época y en el espacio del drama se ven estos incumplimientos de la norma. El dramaturgo tendrá su propio centro, y en su mano y en su obra estará también el incumplirlo⁴⁴. La posición frente al mundo es una condición *formal* del drama, como lo es la concepción del mundo de quien recibe la obra, el espacio o las resoluciones puramente artísticas son condiciones técnicas de la obra, en este caso acotado por una acción. En una de las primeras formulaciones de la "paradoja" del drama se reconoce el dilema de la forma aplicado a otros géneros en AF —por ejemplo con la novela en el diálogo ficticio mantenido por dos personajes: Vincenz y Joachim, en el ensayo dedicado a Sterne (Lukács, 2013: 213/2017: 315). Mediante una figura o tipo ejemplar se representa la totalidad de la vida, se abstrae y se dota de orden y necesidad a lo que no lo tenía. Otro modo

44 "Parece que hay dos tipos de hombres. Aquellos que miran a su propia época desde fuera, hacia todo lo que se mueve o parece moverse hacia allí. Otro tipo que se suma a cada pelea y abraza cada batalla, y su vida se funde y revuelve sobre algún centro tanto (o tan poco) como lo hace su propia época". ("August Strindberg, En su sesenta cumpleaños", 1909) (2017: 434).

de verlo es ver cómo el drama, que se apoya en algo externo a él, sin embargo, excluye la posibilidad de algo externo a él: "por un lado el drama exige un motivo situado fuera de su mundo que constituya la base, el esquema del edificio, por otro lado el concepto de forma cerrada y conclusa excluye toda posibilidad de que exista algo fuera de él" (1981a: 31). Aquí se encuentra la batalla por la autonomía de la forma artística —donde tendrá que ganarla distinguiendo distintos ámbitos del ser— reconociendo el problema de su cerrazón pero también el de su reductibilidad a otro ámbito de pensamiento. Hay un nivel de análisis inmanente que es irrenunciable si debemos hacernos cargo de su peculiaridad como forma y otro, que remite a la vida y la concepción del mundo de la época. En este segundo plano de análisis el auge de la burguesía es el auge de la novela, y su decadencia la posibilidad del drama, pues lo que llamamos "drama moderno", repetirá el autor, es el drama de la burguesía. El conflicto drama/tragedia no es exclusivo de DM, ni su primera formulación, pero sí aquella más desarrollada como, de la misma manera, el conflicto entre épica y novela no será exclusivo de TN.

2. 4.—UN DRAMA MODERNO

El drama llevado hasta sus últimas consecuencias es la tragedia, que es la lucha de fuerzas entre dos concepciones del mundo cuya lucha no es una lucha psicológica o, siquiera, personal sino *interpersonal* en el sentido aludido de dos mundos que entran en pugna mediante la simbolización o reflexión de una acción y un destino. El ejemplo que cita Lukács para ilustrar este problema es la *Antígona* de Sófocles, donde las posiciones de Antígona y Creonte representan los dos polos de la tragedia, de esa fuerza que se opone ciegamente a las fuerzas propias (en uno y otro caso), dos concepciones del mundo incompatibles, una de las cuales está abocada a desaparecer (sea o no con una "muerte bella", como se dirá en "Metafísica de la tragedia"), donde una aniquilará a la otra⁴⁵. El destino aquí no será una fuerza exterior al mundo

45 Una postura no muy alejada de la sostenida por Pierre Vernant en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (2002): "La tragedia expresa esta tensión entre el *oikos* y la ciudad. (...) La *Antígona* es el ejemplo más célebre de esta tensión y también es el que ha sido malinterpretado con mayor frecuencia, a pesar de las líneas luminosas que le había consagrado Hegel en la *Estética*. ¿Conflicto entre la «muchacha salvaje» encarnada por Antífona y la fría razón de estado representada por

de la tragedia, un Dios que mueva los hilos, sino que aparecerá como una "cadena de infortunios" en un mundo azaroso. Sólo el drama moderno, uno de cuyos representantes más eximios lo encuentra en Paul Ernst, intentará reconducir el destino a otro sitio, en este caso al alma de Creonte: "Paul Ernst intenta reconstruir la unidad de la tragedia transfiriendo la necesidad de las acciones al interior del alma de Creonte" (1981a: 32). Esta es una posibilidad propiamente moderna, que sería una suerte de *novelización* de la tragedia griega, donde el conflicto interhumano se vuelca al interior de una voluntad como garantía (o promesa) de unidad. La otra posibilidad irá en sentido contrario, hacia lo externo.

Otro de los nombres que reciben los oponentes de esta batalla en DM es "carácter" y "destino" —cuya influencia en Benjamin, como se dijo en el primer capítulo, es patente⁴⁶, y que tiene en Rafael Sánchez Ferlosio a uno de los teóricos modernos que con más agudeza se han ocupado del problema— cuya traducción *dramática* la conformarían la acción del héroe del drama y las diversas fuerzas antagónicas (en forma de acciones opuestas). El destino y el carácter son dos principios que se definen en la gramática del drama el uno por relación al otro, "destino es lo que no es carácter" y a la inversa y, si hemos de ser coherentes con esta nueva figura de la apertura del mundo, la separación entre carácter y destino será otro problema específicamente moderno, es decir, no antiguo. Se puede decir que en el drama el destino del héroe es su acción, identificándose, nos dice Lukács, carácter y acción, y sólo al final de la obra los principios opuestos se unen. Esta conciliación que tiene lugar en el drama griego queda puesta en entredicho en el drama moderno y carácter y destino se yerguen como figuras autónomas cuya única y tentativa relación busca incansablemente un nuevo drama. Nunca más habrá destino-carácter —figura antigua con que Lukács quiere pensar lo que había antes y que nos lleva a pensar que, en el fondo, sería como decir que no hay carácter ni destino— sino destino o carácter,

Creonte? No fue Sófocles, sino Jean Anouilh, quien representó ese drama. En la *Antígona* es donde Creonte (¿o Pierre Laval?) reúne el consejo de ministros tras la muerte de todos los suyos. El Creonte de Sófocles está destrozado por la catástrofe, como la propia Antígona, es «un cadáver andante». La *philia*, el amor de Antígona, que se expresa desde los primeros versos: «Eres mi sangre, mi hermana, Ismeno...», es un sentimiento hacia su *oikos*, hacia esa familia que ella se niega a dividir entre el hermano leal a la ciudad y el que ha muerto (matando a su hermano y siendo asesinado por él) asaltándola; pero el *oikos* del que Antígona es el defensor desmesurado es el *oikos* incestuoso y monstruoso de Edipo y los Labdácidas." (154).

46 Por ejemplo en el ensayo "Destino y carácter", de 1921.

personajes de carácter o destino definidos a su vez por oposición del mundo dominado (o no) por el orden del destino⁴⁷. Los personajes de destino son aquellos que viven en el mundo de la ficción dominados por el orden del destino y, sin que estén en necesaria oposición o conflicto con ellos pero sí *en otro orden de cosas*, encontramos a los personajes de carácter o de "manifestación", como los llamaba el citado Sánchez Ferlosio antes de conocer los textos de Benjamin⁴⁸. Sánchez Ferlosio (como hacía la estilística) parte de la lingüística para sostener que los personajes de carácter son aquellos que muestran "una función independiente, autónoma, autosuficiente de la lengua", son personajes que en su acción exhiben su carácter, su modo de ser, como lo relevante, y las obras en las que aparecen presentan un esquilmado argumento que sirve de excusa y soporte para la manifestación de dichos caracteres. Ni que decir tiene que estos personajes suelen ser personajes secundarios o cómicos, lo cual puede explicarse, entre otras cosas, por la ya citada regla del realismo de que hacía mención Auerbach (véase el capítulo primero de la tesis). Los personajes de destino son aquellos que en su acción exhiben el orden del destino (el argumento), que es lo que capta ahora nuestra atención, y éste los zarandea y mantiene en la absoluta ignorancia de lo que realmente ocurre en la obra (de lo que es, de lo que pasa) y por eso su actuación es desatinada, o su libertad (fictiva) una ilusión. La importancia de dichos personajes reside exclusivamente en que hacen avanzar la trama hacia el final, con el consiguiente menoscabo de su carácter y la anulación de la mentada libertad de acción. Estos personajes nos descubren dos órdenes de cosas diversos: *el orden del destino* (aunque en el texto Sánchez Ferlosio no haga referencia al mismo como tal)

Cuando no queda ningún dato gratuito, ninguna ramificación que no revierta al texto motivante y motivado, ninguna circunstancia que no ejerza su estricta determinación causal, aparece invertida la relación entre facticidad y sentido, con el efecto de que la primera, que había de ser justamente lo explicado, queda desnaturalizada y convertida en ilusoria, como

47 Con respecto a esta categorización aplicada a la Grecia Clásica surge esta pregunta: ¿Se puede explicar la diferencia entre el Odiseo de la *Iliada* y el de la *Odisea* en términos de carácter y destino?

48 Se puede consultar el texto íntegro de recepción del Premio Cervantes 2004, donde expone esta cuestión del carácter y el destino, en el siguiente enlace: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-04-2005/abc/Ultima/texto-integro-del-discurso-de-sanchez-ferlosio_202049268822.html. Las citas que siguen están extraídas de aquí.

un mero soporte sensorial de su propia explicación: el que no es ya más que el fantasma o el ruido del porqué (Sánchez Ferlosio, 2005).

Y el *orden del carácter*, que ejemplificado con el episodio del *Quijote* de las bodas de Camacho, es decir, por ese lugar o acontecimiento donde las cosas tienen valor por sí mismas (las chanzas sin número, las comidas servidas sin medida y en cualquier lugar, las gallinas o las ollas, cosas concretas pero ejemplares, casi como de conceptos se trataran), se muestra, en contrapartida, como el lugar donde esto ya no puede ocurrir, pues: "En la "juridición de la hambre", en el tiempo adquisitivo, de los valores, en el orden del destino, rige el principio burocrático de "un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio" y es intolerable que el cucharón no esté donde tiene que estar"(Sánchez Ferlosio, 2005). Es como si de una Idea se tratase, y la finalidad de todo lo demás fuera simplemente llegar a ella, mostrar que, en el fondo, era ya ella). A Sánchez Ferlosio es el carácter el que le descubre el destino, pues es, como diría luego Lukács, la fuerza demoníaca, la fuerza subversiva que descubre la falta de Dios, de sentido en el argumento. La cuestión aquí será la de si reclamar ese Dios (o *a* ese Dios), esa ausencia, pero ya desde el principio, el polo que hemos llamado desde el principio "mundo" le reclamará a Lukács un ajuste de cuentas con las formas (argumentales). Un poquito más adelante dice:

La manifestación del carácter en su plenitud, que es igual que decir "en su gratuidad", es privilegio eminente de la comedia. La palabra "drama" quiere decir precisamente "acción", y es la acción, la acción con sentido, la proyección de intenciones y designios, los trabajos racionalmente dirigidos al logro de los fines lo que constituye un "argumento" en el sentido fuerte, y no pertenece por lo tanto al orden del carácter, sino al orden del destino (Sánchez Ferlosio, 2005).

Si algún género echamos a faltar en los análisis lukácsianos es precisamente la comedia, de la que se dice poco y sí algo más la tragicomedia, que habremos de relacionar con sus escritos sobre el *romance* (o, si seguimos la lectura de Michele Cometa, el drama no-trágico), que, en cierto sentido, será una manera de solucionar la tensión del destino mediante un personaje de carácter que sea tan "sabio" que pueda poner freno a la falta de sentido del mundo, que pueda dominar por entero la escena, no necesariamente un dios sino, quizá, una alcahueta. La posibilidad de un drama moderno, entendiendo drama ahora, no como Sánchez Ferlosio, por

acción ficticia y con un sentido definido, sino en el sentido restringido definido por Lukács, escenificación de un conflicto de voluntades, etc., no se jugará necesariamente en un retorno a la tragedia clásica, pero si hay que pensar en la posibilidad de otro orden del mundo (del drama) el autor se tendrá que enfrentar con la posibilidad de que el carácter se enseñoree del escenario y que se ponga en duda la primacía de la tragedia sobre otra forma de drama, como va a suceder al final de DM con el llamado *romance* —del cual *La tempestad* de Shakespeare es un ejemplo paradigmático, donde un personaje de carácter va a disolver la lógica trágica. La posibilidad, de todos modos, estará en DM en la tragicomedia, no en la comedia —además de lo desestructurado, de la falta o artificialidad del sentido— que sería la disolución del drama en sentido fuerte, la disolución del destino.

El fin de las grandes tragedias es el fin de un orden de cosas, de su legitimidad, y la aparición, o el intento, de una nueva tragedia es la tentativa de consolidación de otro nuevo. Si antes se hablaba de "totalidad" (*teljesség* en húngaro⁴⁹), como modo de pensar lo otro, lo anterior en lo que ya no estamos, se hablará ahora de un intento de unidad, de reunión (*lezártság*) de lo disperso. Hay experiencia trágica cuando hay un sentido del todo, cuando una acción es símbolo de ese todo, y en ese jugarse el pellejo de una vez por todas está el sentido del hombre trágico. El hombre cómico es el que juega una y otra vez (sin jugarse el todo o nada). Cuando ya no existe este mundo ni las instituciones que lo soportan, deja de existir el drama como se había conocido hasta ahora. Si el drama moderno es el drama de la burguesía, su lucha y su terreno será el de las características de esta clase dominante y las relaciones con su mundo, conflictivas, conscientes o inconscientes. El drama sin escenario será un drama que se intelectualiza, será pensado y proyectado. El camino será largo pero, parece decirnos Lukács, ¡desesperad de encontrar una solución! A lo sumo se puede ganar la apertura de múltiples vías, algunas más probables que otras, pero nada más. Los sucesivos movimientos y autores representativos serán sucesivas definiciones y cuestionamientos de lo que sea el drama moderno, que si existe no será *drama* en sentido fuerte. Por eso las características de este drama son intentos de actualización de lo ya acabado y por eso el grueso de DM estará compuesto por ensayos sobre los intentos de crear lo nuevo donde apenas una leve luz levanta de las extintas

49 Debemos estas indicaciones a José Ignacio López Soria (1994)

brasas pasadas y sólo en unos pocos casos, allí donde de ninguna manera se ha decidido aún la posibilidad de un futuro gran drama moderno. Basten estas circunstancias atenuantes para decir que el drama moderno es aquel en que la conciliación del alma y las formas se ha vuelto problemática. Si el mundo se disuelve, la acción que era símbolo de una totalidad deja de serlo y se torna alegoría ("se envilece como alegoría", dice Lukács), expresividad falta de sentido, reconocimiento de la pérdida que señala doblemente a una ausencia y al porvenir incierto (como el *Angelus Novus* de Benjamin). Con respecto a este pasado, a la Grecia mítica de los trágicos o de Homero, ese mundo antiguo o clásico de conciliación volverá Lukács en TN, donde con la distancia suficiente se verá cómo la posición del autor está lejos de proponer un deseo de retorno a lo anterior, siquiera como deseable. Parece más cercano a esta añoranza de lugar de concordia en ese mundo en DM, pero habría que señalar aquí dos cosas: primero, que la concordia apunta a una situación desesperada de fin de una clase o un mundo y, segundo, que ese lugar de organicidad y unidad será tomado por la obra de Shakespeare, de Calderón, de los románticos cuya mezcla de antiguo y moderno nos mete de lleno en la brecha que se ha de explicar, pero su respuesta a nuestro mundo será incompleta. En unos y otros el drama se ha vuelto progresivamente intelectual, racional en el sentido más cuantitativo, es decir, un género que había sido popular se aristocratiza, o tiende a salirse de su forma hacia la épica, hacia lo episódico o bien hacia lo lírico. En esta situación el lugar material del drama, el teatro, se separa de sí mismo, y se extiende ese efecto sobre la masa, sobre vida moderna que se transforma, se ramifica. Puede haber un teatro para minorías, un teatro para leer, un teatro no representable o un teatro no dramático, épico o, incluso, lírico, pero un drama trágico, un gran drama parece imposible hoy. El sentir moderno deja de ser homogéneo y, por tanto, también el vehículo de su expresión. La tradición dramática se perderá o se difuminará y, de este modo, no será una institución llamada teatro lo que se legue a la posteridad sino un corpus de textos, de obras teatrales que constituirán el canon del drama. La definición que hemos dado al principio se hace pedazos, pues el efecto ya no va a una masa homogénea, no hay tal, los acontecimientos se subjetivizan (se *novelizan* hemos dicho), el efecto ya no es "fuerte" sino diluido en lírica o épica, se episodiza o sentimentaliza, y lo que era un género "democrático" se mueve en una dirección minoritaria. Y un teatro de minorías (¡incluso de cámara!) sólo puede

ser un teatro moderno. Es el modo de sentir el mundo moderno con sus intrincadas relaciones lo que dificulta que pueda volver a existir un drama en sentido antiguo.

Parece casi que las tendencias anárquicas de la vida moderna, que desgarran y atomizan la homogeneidad sentimental (tendencia que por otro lado se manifiestan en su estado más puro en la ciudad) no toleran esta síntesis compositiva que es el teatro cuando se desarrolla junto al drama y en simbiosis con él. Parece casi que el teatro no sea capaz de resistir las fuerzas desintegrantes del mundo urbano y lo sea tanto menos cuanto más grande es la ciudad (1981a: 60).

Somos nosotros los que hemos de preguntarnos en qué medida lo que hoy en día hay sea teatro, o cómo recomponer el significado del teatro en sentido antiguo. La tesis literaria de Lukács deja un poso de incertidumbre bajo los pies, algo que en la superficie es una cuestión estética que atañe al dramaturgo pero que al filósofo le lleva al terreno de la estilística y la sociología para preguntarse por el modo de ser en el mundo y del mundo. El planteamiento sociológico se escapa de sí y en los propios capítulos de DM —y en la obra posterior— el autor irá ganando distancia con respecto al propio drama. La herramienta de la exposición crítica de Lukács es la paradoja, por el mismo motivo que lo es el ensayo o lo será el diálogo, porque expone las vertientes del conflicto irresuelto, y el conflicto irresuelto es actual y es pasado. Un teatro de minorías es un contrasentido— siendo teatro en la medida en que encierra en sí una suerte de imitación de la comunidad, y no siendo sino una dilución teatral o una imposición ideológica— del mismo modo que un teatro popularizado al estilo de la novela, que esté hecho para ser leído, es otro contrasentido. Pensemos nosotros, lectores en castellano, en la modernidad de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, una obra, si no para ser leída, a la que le importaba bien poco las facilidades en la representación, con sus continuos cambios escénicos y su tendencia aventurera, cómo esta obra no está destinada a una comunidad inexistente y que no podría ya existir. Y esta pelea, claro, no es exclusiva del drama y los dramaturgos. Una de las grandes soluciones al drama moderno, como será para Lukács la de Paul Ernst avanzará en este sentido elitista, separando el gran arte del arte popular. El teatro dejará de ser el arte popular (lo ha dejado ya

de ser) en favor de otros en la medida en que el tiempo le gane la batalla⁵⁰. La génesis del drama moderno será múltiple, desde el lado más puramente literario como histórico, pero el punto de llegada será el mismo, la situación de crisis. El drama moderno es el "drama histórico", donde el requisito formal de la unidad o la concreción temporal, o la batalla entre dos acciones, dos individuos y modos de ser, esconde algo más (ese algo al que decía Sánchez Ferlosio que los personajes se subordinaban): "su héroe, aunque no sea real, representa un proceso histórico" (1981a: 71). La unidad de este drama es lograda, por así decir, desde el exterior, al no haber, a juicio de Lukács, un principio ético común, pues al haberse puesto en duda la norma comunitaria cada obra tiene que lograr o encontrar una cada vez para sí. Un drama social, si no hay sociedad en el sentido de la comunidad antigua es imposible, y su imposibilidad o dificultad técnica será sólo el correlato de su otra imposibilidad.

2. 5.—EL DRAMA BURGUÉS (ALGUNOS ENSAYOS).

Si el drama moderno es el drama de la burguesía lo es porque, en sentido antiguo, ya no puede ser, y, en sentido moderno, aún no es. Es el *drama* que se ensaya pero no se logra. Hay que tomar en serio la tesis de que la clase más representativa de la sociedad en su cristalización institucional y social es la que pone las condiciones sobre las que se crea el drama, pero tener en cuenta que, de su imposibilidad y sus contradicciones, nace la necesidad de explicarse este mundo de "completa pecaminosidad" y buscarle una salida y, si esta es una salida *para* el drama moderno, éste no podrá ser un drama *burgués* o, dicho de otra manera, si hay *drama* burgués, tragedia auténticamente burguesa es porque pronto ya no habrá burguesía. Es importante tener en cuenta cuando Lukács nos habla del drama moderno en qué plano se mueve, pues si bien las categorías de este drama en conflicto que se van aquí exponiendo son condiciones modernas donde hay que buscar una componenda, la solución no será pretendidamente *burguesa*, aunque

50 En "Reflexiones sobre una estética del cine", un texto de 1913, Lukács realiza una defensa de la autonomía de este nuevo *arte* frente al teatro. El teatro vive en el tiempo presente mientras que el cine el elemento *temporal*, como sucederá con la novela, se hace fundamental. Además, trabaja con imágenes, y por sus propias particularidades técnicas tiende a caer en el experimento visual: "en el cine el 'cómo' de los acontecimientos tiene una fuerza que domina todo lo demás" (Lukács, 1968: 74).

no se ha dicho que no sea pretendidamente moderna. Si la situación moderna es problemática, si el drama moderno es problemático, ¿cómo sería una salida no problemática? La tragicidad es una categoría a la cual, simplemente, conviene el drama, pero en la presentación de DM es histórica, en el sentido de que se da en lo histórico pero no epocal —en el sentido de que se da sólo en una época. El drama como estilo, en su esqueleto formal, se caracteriza por una intensificación de tipo particular sobre la *materia* tratada, pero en su deformación moderna, burguesa, parece que hay matices no recuperables del pasado, y esta ausencia de Dios, que corta la tradición (también del drama) en seco, será para Lukács lo que habremos de tener en cuenta a la hora de hablar de Shakespeare o Sófocles, como si la ruina del *oikos* antiguo o de la nobleza feudal pudiera ser equiparable en su *tragicidad*. Y aquí sí, con las herramientas de la estilística, buscar ese centro vital de donde nace la obra de Shakespeare, indagar ese sentimiento y ese ambiente. Si el drama moderno no recupera el equilibrio perdido, su organicidad, estos quedan como ausencia, y solo dejaríamos de padecer esta ausencia cuando estuviéramos, en un intento nietzscheano, en un lugar completamente otro. Siguiendo el estilo de Lukács las soluciones concretas sólo se pueden juzgar en el autor o la obra analizada en cada caso, porque, además, en cierto sentido, ya hemos dicho que drama moderno *no hay aún* y la prueba está en cada ensayo realizado.

Si nos fijamos en los personajes hay una progresiva descentralización y epicización, cuyo extremo solidario es la concentración en una sola individualidad de la unidad del drama. El drama moderno pone fin a la regla del realismo de Auerbach y a la primacía de un personaje por una multitud de ellos con múltiples perspectivas. Las relaciones se vuelven más complejas y los límites menos claros. Lo que unifica el drama va a ser algo abstracto, intelectual, y la búsqueda de esta trascendencia que dé sentido sólo será una pérdida de la inmanencia. El principio que equilibre el drama (siempre de modo insatisfactorio) será el que nos diga en qué momento de la *evolución* del drama moderno nos encontramos (y por qué ha fracasado éste). Un drama es siempre, siguiendo la definición lukácsiana, una dialéctica de fuerzas en oposición. Esta oposición puede disgregarse o, como decimos, interiorizarse en uno de los personajes, el problema aquí es que lo que obtengamos así sea un arranque lírico en vez de dramático, y nos haga cuestionarnos si el centro del que parte la obra es dramático —en el sentido de que un autor nunca se inventa suficiente como para haber vivido una situación trágica, en un mundo

trágico— o no. El destino queda aquí interiorizado y la lucha final es anímica, interior. Hacia un lugar o hacia otro hay drama moderno cuando hay un drama problemático, y este es un reflejo de una situación anímica, nunca una solución técnica buscada en la tradición literaria. En el drama moderno el héroe es por ello más pasivo, pues ahora no es la acción lo que lo hace ser quien es sino algo que se coloca fuera, por eso en cierto sentido es individualista pero en cierto sentido ideológico y abstracto. El drama está en una tensión constante entre una vida que se fragmenta y una reconducción hacia la interioridad que se queda aislada, pero parece ir a pie cambiado, pues en lugar de ser una necesidad natural, una expresión salida de la vida del autor en un mundo (trágico), se busca artificialmente una forma no convenida, se tecnifica, y una de las razones es esta: "la vida, en cuanto materia de la poesía ha devenido más épica, o dicho con mayor exactitud, hoy presenta mayor analogía con la novela que en el pasado" (100). Es como si ahora la tragedia fuese primera antes que la vida, nos dice Lukács, y no la vivencia trágica antes que la forma. Sólo esta afirmación bastaría para cuestionar las afirmaciones sobre el *pantragismo* lukácsiano a las que se aludido anteriormente y tender un puente hacia TN. Aquí interesa pensar por qué hay empeños reseñables de solución para el drama moderno, por qué su análisis comparado con el drama antiguo es iluminador de la situación actual, y por qué el drama moderno es un terreno privilegiado de disputa: en el contexto de DM la respuesta a estas preguntas es que "[e]l drama, precisamente porque hunde sus raíces en el terreno de lo social a una profundidad mayor [que otros géneros artísticos], es más problemático que muchas otras artes" (132), es por eso una de las formas de la Modernidad, podríamos añadir, terreno adecuado para su discusión. La diferencia entre este nuevo *individualismo burgués*, que Lukács detecta por primera vez en una coloración ya característica en Hebbel, es que es consciente — en un sentido de la palabra racional, y en otro, técnico, abstracto, no *natural*, dimensiones que en Lukács no se identifican. Si el mundo está amenazado de disolución también lo está el sujeto que se aísla o se integra en la fracturación. En la vida, en las ciencias y en el drama las diferencias cuantitativas se han impuesto, de modo que este individuo aislado es a la vez una cápsula de sentido, como una *mónada* leibniziana pero privada de visión de lo otro, y una unidad en un orden mayor, uno de cuyos nombres es Historia o *necesidad histórica* —la crítica al individualismo y al historicismo se realiza en Lukács a la vez. El mundo se uniforma y la lógica burocrática comienza a dominar las instituciones, la vida se *cosifica*: "Parelelamente a ello [el proceso de

uniformidad] sucede el fenómeno de la cosificación de la vida. En la sociedad moderna la división del trabajo, vista desde el lado del individuo, tiende por la propia esencia a desvincular el trabajo de la capacidad efectiva del trabajador —siempre irracional y, por tanto, sólo cuantitativamente calculable, y a reducirlo a normas objetivas que se sitúan fuera de su personalidad y no se encuentran en ninguna relación con esta" (95). Como ocurría en Simmel, los productos fabricados no guardan relación con la vida pues se pierde la imagen de conjunto y, como le pasa al drama, se aspira a una unidad meramente técnica donde lo que unifica y da sentido nos es ajeno (o está puesto fuera, pues es una necesidad histórica, extraña a nosotros). Este elemento *personal* se pierde en lo científico y en lo mundano cuando quien decide es algo externo, y esa *comprensión* del mundo que relega la explicación en el sentido de la cuantificación hace que sea la ficción el reducto de lo espiritual. Es como si por mor de la eficacia en la gestión de la cuantificación se nos quisiese librar de tener que dar razones del sentido, del sentido de haber convertido, por ejemplo, al capital en "el verdadero productor", y estas razones del sentido, además de tener que ponerse de acuerdo consigo mismas no se reducen en Lukács a una cuestión material-productiva, ni a una cuestión sociológica⁵¹, sino que reclama una respuesta que se mueva entre estas disciplinas y cuya formulación filosófica encuentra en las obras dramáticas (si bien frustradas). En la situación del drama moderno ve Lukács que la independencia de los otros particulares no supone la independencia de la generalidad (ideológica) que recae sobre una de las instancias que intentan dar unidad. En el drama antiguo la *personalidad* nunca había sido un problema vital, ni la *Bildung* podía hacerse problemática, pues el drama nunca había consistido en realizar la personalidad propia —que encontrará en la novela un lugar más fecundo. En el drama el héroe no puede encontrar aquella acción que le de sentido, que le pueda hacer explicarse quién es. Ahora los vínculos son impedimentos y el

51 A veces el desarrollo económico o productivo no nos explica si quiera la preponderancia de un sistema económico en uno u otro lugar, sino que lo hace una cuestión espiritual, pues como nos recuerda Max Weber comparando la acogida del nuevo sistema espiritual-económico en países con comunidad católica y protestante "se da el hecho de que los protestantes (...) han mostrado, sea como capa dominadora que como capa dominada, sea como mayoría que como minoría, una inclinación específica al racionalismo económico que entre los católicos ni era ni es observable del mismo modo en ninguna de las dos situaciones. Así pues, por cuanto respecta a la cuestión principal la razón del diferente comportamiento hay que buscarla en la peculiaridad interior duradera y no sólo en la situación histórico-política exterior de las confesiones religiosas. (Weber, 2013: 99)

refuerzo del carácter, como el individualismo, vuelve a tener una contrapartida pues le ocurre como al Quijote que, en una situación de recarga de sentido personal, tiene el afuera como desacompasado, desproporcionado para él y él desproporcionado para el mundo, cada uno ciego para el otro, y esto produce un efecto cómico que recuerda el tenue hilo de sentido que aún se conserva⁵². Tal vez lo cómico o no del Quijote se decida en la relación del personaje con el juicio que nos merezca su mundo, y esta diversa interpretación del Quijote y de otras obras la señala Lukács referida a la relevancia de la recepción a lo largo del tiempo en la interpretación de la obra. Por esto la contrapartida no cómica que se refiere a este mismo hilo roto de sentido o casi tal, encuentra en la nostalgia la otra forma de incomunicación, tema que reaparecerá en AF con los ensayos dedicados a Charles-Louis Philippe y a Beer-Hofmann. El juego tragicómico está también aquí, este tipo de obras que acercan el drama a la novela (pensemos en castellano en la *Celestina* ¿obra dialogada *dramática* o *protonovela*?), y, si seguimos la sugerencia de Lukács, podemos pensar que toda novela es una suerte de tragicomedia: si expone el carácter pretendidamente cómico de modo minucioso, demorado corre el peligro de que nos condolamos con él, si un personaje de destino (trágico) ve su carácter recortado, sólo dibujado en unos pocos rasgos claros puede verse que no cuadra con el conjunto y provocar la risa. Al menos el requisito para lo trágico es el siguiente:

Trágico es el hecho de que la ruina de algo sea necesaria, donde esta ruina necesaria es el símbolo de la vida misma. Si esto falta —no se dirá lo suficiente— no se dan sentimientos trágicos. El caso triste, que es costumbre lingüística que se lo llama trágico, puede ser trágico o cómico, puede resultar indiferente tanto como vulgar, o, por el contrario, suscitar un gran y puro deleite (361).

Si en el drama antiguo había un sentido cósmico compartido ahora el sentido es racional, con esa doblez de lo ideológico que hurta la capacidad de acción y la responsabilidad de los personajes. La lucha ahora, incluso la competencia con el otro, es por la propia personalidad y Lukács detecta en el drama moderno la imposibilidad de comunicación de los personajes. Ya no hay esa *comprensión* con la que sueña la hermenéutica y se abre el camino a la

52 Tal vez la denominada "Primera novela moderna" no podía sino tener como protagonista, como dice Sánchez Ferlosio, a un personaje de carácter que quiere ser personaje de destino.

intelectualización en el peor sentido, y ahora lo omitido puede ser más significativo que lo dicho —la diferencia entre Virginia Wolf y una obra de Homero, como aparece en el análisis de "La media parda" de *Mimesis*. Los diálogos se convierten en una suerte de monólogos encadenados y es la labor del poeta poner, por así decir, los monólogos a trabajar, pero la unidad será siempre exterior, los diálogos no se bastarán a sí mismos. A esto hay que añadir el rasgo de conciencia moderno, el hombre moderno es el que se hace consciente de su condición de aislamiento, y en la historia del origen del drama moderno las distintas etapas serán las del avance de la conciencia, y la posibilidad de llegar a un acuerdo es, otra vez doble, con la absolutización de las posiciones antiguas que, sin embargo, comparten un lecho común, y la dispersión moderna que puede buscar el encuentro en lo intelectual. Si se tiene Razón, o una única razón, no hay discusión, son posiciones absolutas, ya sean representaciones del destino los personajes (Sófocles) o de pasiones (Shakespeare), pero en Lukács la objetivación siempre tiene el peligro de la cosificación.

La vida como materia no es ya dramática como lo era en los tiempos antiguos (...) La nueva vida no tiene *pathos*. Esto significa que lo sublime, lo heroico, se retrae hacia lo interior. El heroísmo es el heroico aguante del dolor, heroica y silenciosa aceptación cuando se sabe que se debe sucumbir. El *pathos* de la vida: callar el sufrimiento y celar la miseria interior, grandes intuiciones, gran comprensión de todo, pero siempre *a posteriori*, demasiado tarde, en un gran instante mudo." (113)

El *pathos* es el sentimiento común que ya no existe, que ni siquiera es relevado por otro sino por una dispersión de sentidos, que se interioriza y, con respecto al mundo, se hace pasivo. El poeta debe inventar ahora una mitología que ya no existe y así su fábula es construida, *histórica*, se ha perdido ese saber *sentimental*, ese saber del sentido del mundo (la experiencia diría Benjamin) de los padres. Ni siquiera Ibsen podrá recomponer un drama que es en su mismo ser problemático y donde ya no hay un criterio si quiera para decir qué hombres y qué destinos son *trágicos*: "El nuevo drama es el drama de la burguesía —pero dramas burgueses apenas hay. Ibsen es el único poeta verdaderamente grande de todo su desarrollo que haya identificado preponderantemente la propia obra con la creación de una tragedia burguesa" (115), y Lukács

es consciente de que este drama *burgués* del mayor dramaturgo moderno de la burguesía, ni que decir tiene, es una crítica a la misma, donde si bien se alcanza alguna suerte de unidad es efímera, como una pompa de jabón. Se da la paradoja de que el drama moderno en su condición de histórico en el sentido más fabulador, es menos libre frente a los hechos, y así salta a la vista una obra histórica que cambie los hechos históricos (y no en un drama de Shakespeare), la historia (aparentemente objetiva) se impone como un (sin)sentido al que agarrarse, y, tal vez, la contrapartida del sinsentido detectado por Lukács sea la justeza y la justicia de nuestras crónicas, que buscan esas omisiones injustificables y esos sin sentidos memorables.

Otro de los caminos del drama moderno sería la tendencia "patológica", esa que para buscar la máxima tensión frente al destino exagera los rasgos del carácter y lo psicologiza. Lo que ocurre en el drama es una desviación de la psicología *normal* (¿normalizada?) del personaje, que el drama no nace del mundo y recibe su forma que acierta en la composición sino que es retórica, estilización, y es que esta falta de sentir común, o de mitología, inclina al drama a fundarlo todo en el carácter así comprendido⁵³. Esa es la trampa de la que debe escapar el poeta. El drama moderno tiende a la vez a querer concentrar todo en una acción y a la vez a la dispersión, y la fragmentariedad y la disolución del destino que intenta recluirse en el carácter lleva, sin embargo, consigo también la disolución del carácter (al menos en sentido antiguo). El

53 Compárese con lo dicho en este texto del ya citado Sánchez Ferlosio: "La mayor objeción a la actitud de los escritores y lectores de hoy es para mí la de que las inteligencias están como contraídas a lo actual, o sea como embotadas para lo distinto y, sobre todo, para lo pasado. Lo ilustraré con el ejemplo de la adaptación cinematográfica de Lord Jim, de Conrad, con ese gestero de Peter O'Toole. Aparte de otras traiciones, expositivas e incluso argumentales, es absolutamente inmundita la manipulación de la idea principal: el honor de Lord Jim. La mentalidad moderna —¡hasta la inglesa, parece mentira!— no entiende ya lo que es (o era) el sentido del honor, o sea aquello por lo que los contertulios de la veranda dicen de Lord Jim: «era de los nuestros»; en la película, el honor de Lord Jim es psicologizado; presentan la conducta de Lord Jim como si lo que lo afecta fuese un problema suyo íntimo, como si lo que busca fuese algo así como «recobrar el respeto de sí mismo», demostrarse a sí mismo que no es un cobarde. Pero el sentimiento del honor perdido no es un conflicto psicológico, porque el honor es una relación de lealtad con los demás; el deshonor de Lord Jim no es «haberse fallado a sí mismo», sino «haberles fallado a los demás», a los cuatrocientos musulmanes que iban en el Patna, camino de la Meca. Tan infame tergiversación de la novela de Conrad demuestra la incapacidad de los modernos para comprender ya nada que no se reduzca a la monádica estrechez psicologista en que los ha enclaustrado el exacerbamiento actual del individualismo" (1997:81-82).

centro de gravedad del hombre, ese centro también que busca la estilística está puesto en entredicho: "la solución a esta tarea técnica constituye un problema fundamental, como es la búsqueda de un centro en la vida. Para la Antigüedad y sus dramas esto no era un problema porque había un centro en torno al cual todo se podía reagrupar" (121). La antigüedad aquí es, como en TN, un reactivo de contraste y queda por ello descartada la idea de una vuelta a lo mismo, ahora lo que hay es modo de proceder moderno que funciona en el modo de la pérdida (¿y habrá de dejar de hacerlo?). Estamos contruidos sobre las ruinas de la antigüedad, y, si antes la comunidad era inconsciente, ahora es labor del poeta (moderno) reconstruirla. Pero decir que falta la comunidad aunque sea para decir que lo que hay son comunidades en dispersión (la institucionalización o la sociedad civil se entiende como una regularización de ésta) supone un problema de fondo: ¿cómo se puede construir una forma de vida (conscientemente)?, pues eso, ¿no es un abuso *burocrático*?, ¿no ha entrado la razón entendida como la pura abstracción del concepto en un ámbito que no le compete?, ¿cómo no buscar y reclamar en el drama otro tipo de razón y de sentido? Con la ley y la homogeneización está reñido el carácter, que puede ser visto como irracional en el sentido de una resistencia de aquello que es cualitativamente distinto y resiste la incorporación a un sentido ajeno, pero si el destino así se ramifica ¿qué le cabe a la abstracción? El drama deja de ser inmanente y hay que comenzar a buscarse la *vida*, habrá, como se dijo, que desdoblar la pregunta: el drama moderno ¿es posible hoy?, ¿y de serlo, sería moderno? Lukács no juega a desvelar los agüeros y cede al futuro la última palabra (cada vez) sobre lo pasado.

2. 6.—EL PASADO DEL DRAMA MODERNO

De algún modo la exposición de una cuestión que tiene en el ensayo su seña de identidad, en la forma de un escrito sistemático como es éste que nos traemos entre manos, es el reconocimiento, o la implícita aceptación, de que la forma admitida es la idónea para exponer el tipo de cuestión que nos compete, es decir, es una manera de quitarle, al menos en parte, la razón al autor, quien afirma que el estilo no es indiferente y una displicencia para con él reflejar ese desgarro dramático-existencial pasando arteramente de puntillas por los remansos de cada autor *en el cual* era esta cuestión puesta a prueba. Esto lo permite, de algún modo, la pretensión

sistemática de una obra como DM que en su mayoría es un comentario de autores en la esperanza de solucionar esta cuestión, y cuyo trazo histórico intentaremos remedar aquí (pero no remendar). No obstante el modo de hacerlo exigiría parar en esos momentos esenciales, aunque, incluso, esta esencialidad es puesta en cuestión a menudo en DM, abismarse en cada uno y olvidar, dejar de lado momentáneamente la cuestión *histórica*, como modo pertinente de proceder. Muchos de los autores de DM reaparecerán en AF y en los ensayos de todo el periodo juvenil, donde pueden ver esas dos líneas o salidas solidarias, una de las cuales lleva en la dirección de TN y del proyecto "Dostoyevski".

En este proceso de autoconciencia del espíritu en el drama el comienzo es Hebbel, ya lo hemos dicho, el primer autor donde se van a adivinar los nuevos tiempos, pero no va a tener cierre sino un llegar a la situación presente con todo por decidir, y allí hacen su aparición los autores de AF, asunto de uno de los últimos capítulos de DM y la posibilidad del *romance*. En el XVII y XVIII Lukács ve en Lessing y en Schiller y Goethe los precursores del drama moderno (sobre todo alemán), y esta situación de pérdida de sentido *trágico* que hace que los poetas deban *buscar* el drama. Allí hay tres modelos a destacar, que son: los griegos, Shakespeare y el Siglo de Oro español. Si la presencia de los dos primeros en DM es mayor es debido a que la obra de Calderón abre la posibilidad de un drama no trágico, y esta opción quedará desarrollada sobre todo en otros ensayos de la época, y que es la que apunta hacia el *romance*. Por lo que respecta al primer grupo hay una contraposición entre los griegos y Shakespeare y, lógicamente, Shakespeare es un paso en esta conciencia que se encamina a la modernidad pero que sin embargo supone una pérdida del mundo. Dicho brevemente, si Edipo desconoce, y la causa de su ruina es esta falta de conocimiento, Othelo (los ejemplos son los manejados por Lukács) no ve la realidad, es una pasión ciega, hecha destino. Hay un artículo de 1909 titulado precisamente "Shakespeare y el drama moderno"(2017: 367-378), donde Lukács busca la esencia de su arte, ese centro vital del que nace. Shakespeare es un ejemplo de estilo dramático clásico —opuesto a Gothe y Schiller en tanto que defensores del drama griego— pero aquello por lo que se pregunta en el ensayo es si es drama moderno o no, lo que lleva a su vez a la pregunta de si el drama moderno podría ser shakespereano o no. La necesidad de unidad moderna aún no existía en la época de Shakespeare ni necesita que *causas* sociológicas o psicológicas expliquen nada pues los caracteres tienen entidad propia, somos nosotros, en todo caso los que echamos

a faltar cosas, los que vemos falta de unidad, por ejemplo, en *El rey Lear*: "Todo el mundo siente una disonancia aquí. Y precisamente porque uno lo siente y lo siente del mismo modo en el período tardío, intentamos alcanzar un equilibrio y, consiguientemente, crear unidad donde no la hay. Pero no hay unidad porque la necesidad de ella (...) era desconocida para Shakespeare y su época" (2017: 369)⁵⁴. La vida para Shakespeare es una serie de accidentes, eso es lo que entiende Lukács es el centro vital del que emanan sus dramas, su visión del mundo, dramáticamente es irreprochable, sus obras se basan en la interacción de una serie de caracteres, pero somos nosotros los que echamos en falta los motivos de éstos, cuesta entender que sean los propios sentires trágicos los que sean lo primero, lo puesto sobre el escenario antes que nada y que nada les falte. De aquí, de los caracteres derivará la importancia de lo demás. No será de extrañar que sea precisamente Shakespeare con obras como *La tempestad* donde vea Lukács uno de los primeros ejemplos de *romance*, de una solución no trágica al drama.

Si Lukács ve en Hebbel el inicio de la tragedia moderna, ya que llegan los elementos del *nuevo estilo* o de la nueva situación a conciencia, sólo lo hará para mostrar posteriormente su insatisfacción con su solución, lo que le falta para crear un verdadero drama moderno —y, como decimos, este modo de proceder será una constante en los ensayos lukácsianos, en DM y AF

54 Puede consultarse con provecho para continuar sobre la cuestión el *Hamlet o Hécuba* de Carl Schmitt. Allí se hace referencia a la proliferación de interpretaciones *psicologistas* del *Hamlet*, que acababan en un callejón sin salida, y frente a ella se alzó otra postura que veía en la obra falta de unidad, una mala composición, o no cerrada o contradictoria. Será el mundo de Shakespeare el que tendrá que venir en nuestro auxilio para explicar eso que una interpretación estructuralista no puede explicar, o cuya explicación le conduce a hablar de "carencias y contradicciones" de esta obra clásica. El drama shakespereano no se entiende sin la relación con su público y con su mundo de donde, piensa Schmitt, supo extraer la tragedia de su tiempo: "En el rey Jacobo, filósofo y teólogo, toma cuerpo la completa escisión de su época, un siglo de divisiones religiosas y de guerra civil. Sólo aquí encuentra explicación adecuada esa desviación [del Hamlet-Jacobo al Hamlet-Essex], de otro modo inexplicable, que separa al Hamlet del drama del resto de los tipos del vengador, y que tampoco se aclara desde el destino y el carácter del conde Essex; dicho brevemente, la verdadera hamletización del vengador. Aquí es donde aparece la relación entre la tragedia y el presente histórico" (1994: 24). La falta de unidad de la obra desaparece explicada desde sí misma, desde su propio presente, un mundo, en todo caso, donde la divinidad comienza a resquebrajarse y comienza a aparecer el elemento de conciencia, el mundo como un teatro. Carl Schmitt, cuya interpretación del drama y la tragedia es muy cercana a la de Lukács, estaría de acuerdo con él en que el mundo *puede* mas que la técnica de la ficción (la verdadera tragedia no puede lograrse mediante esfuerzos *dramáticos*), pero que, a veces, la esperanza de conciliación se esconde en la ficción.

pero también en TN. El poeta descubre el sentimiento inconsciente en la sociedad que no tiene que ser el predominante pero sí ese que nos aguarda y descubre la composición del mundo. Hebbel descubre los conflictos trágicos de la época moderna pero que todavía no han logrado tener una expresión coherente en un drama, descubre la incoherencia (o la sobrecoherencia) de la Tragedia alemana clásica, que logra la gran unidad sólo a costa de encapsularla en el gran sentimiento aislado de un gran hombre aislado, como si fuese un Shakespeare que ya no puede lograr la totalidad. En él cada hombre es tan individualista que no consigue ser símbolo, representar a una entera clase, y la psicología y la sociología tienen que venir en auxilio del poeta. La visión del mundo de Hebbel, el *a priori* de toda *Erlebnis*, es la tragedia, y Lukács se refiere a ella como "*Pantragismus*" (no insistiremos en lo dicho anteriormente sobre el particular), un pantragismo, por supuesto, buscado, no de extracción vital. Si, a pesar de todo, es en algún sentido drama moderno es porque en sus héroes se descubre una fuerza demoníaca (*dämonische*)⁵⁵, que necesita que algo cambie, una voluntad a la que le falta algo, pero que no puede conformarse con la tragedia, con una muerte hermosa o una reconciliación futura. Su tragedia es moderna porque está en camino a la épica, a la tragicomedia, porque ya no hay vuelta al pasado, y la problematicidad trágica está cada vez más en el propio interior del autor. Ibsen es propiamente *el dramaturgo burgués*. Ahora el elemento trágico en la concepción de vida quedará arruinado para siempre, pues si hay tragidad en Ibsen es fruto de la experiencia, es decir, es *casual*, es vital pero no condición de vida. Ibsen, perteneciendo a una época racionalista y crítica parece que da un paso hacia atrás y que sus paradojas son las paradojas del drama, lo que tiene que ver con que Lukács diga, a veces, que es un romántico de corazón. Si es pesimista es sólo por experiencia, si es realista, por intención, pero en el fondo (lo cual se aprecia sobre todo en las obras más maduras) es un hijo tardío del Romanticismo y a la vez un escéptico. Es un trágico voluntarioso, un trágico que quiere ser trágico, a quien la experiencia le ha enseñado que el mundo es así, pero desafortunadamente el drama, su forma, parece que quiere salirse de su receptáculo, parece que se desliza hacia lo épico, lo "disgregador" y hacia lo cómico: "La gran batalla estilística mantenida por el Ibsen maduro será el intento de eliminar el efecto tragicómico y dar un *pathos* auténticamente trágico a los sucesos que ocurren en la

55 Esta será una palabra recurrente en los sus ensayos hasta el *Dostoyevski*.

sociedad de su tiempo entre los hombres de su tiempo" (1981a: 144). Lukács no dudará en calificar de tragicomedias algunas de sus obras. Es, por todo ello, autor de un drama moderno a su pesar, de un intento de drama burgués en la forma de una crítica que no sabe bien dónde poner el pie con firmeza, supuesto que esto hiciera falta. En su evolución interna habrá un doble intento crítico y romántico, donde resuena un ideal imposible, pues aquí se encuentra "el centro" de Ibsen, conciliar la vida con la poesía, cuando la poesía es la fuerza de la crítica, del cambio, del ideal (casi) imposible. Lukács encuentra en el *Peer Gynt* ese momento de cambio hacia el *compromiso* que renuncia a los sueños vacíos del arte por el arte y que encuentra en la individualidad un asidero para la batalla, y cuando cabe la posibilidad de una victoria, por pequeña que sea y por reclusa que esté en la individualidad, ya no cabe hablar de tragedia, pues *Peer Gynt* sólo puede ser tragicómico. Parece que hasta los intentos más cabales de encontrar un drama moderno llevan hacia la no tragicidad, hacia el drama no trágico. Ya en 1903, en la revista húngara *Magyar Világ* le había dedicado un breve ensayo al *Peer Gynt* (allí llamaba a la obra "poema dramático") donde encarecía la obra y afirmaba del autor ser "el gran profeta del individualismo", junto con Nietzsche —lo que da una pista de en qué modo está pensando esta expresión, si bien Ibsen está más cercano a *nuestros tiempos*— y mantenía ya que Ibsen era un romántico de corazón, y que era en estos dramas *románticos* donde puede comprendérsele verdaderamente, donde responde a la pregunta por el hombre y por el significado de la vida: si el yo es la salvación es también el obstáculo. Ya en una época tan temprana está Lukács pensando en el mundo abandonado por Dios y en las consecuencias que esto supone para el mundo y para el drama: "la moderna ética "libre" conlleva más deberes y obligaciones, y ofrece menos recompensas tangibles porque la vieja ética ha sido ya superada" (1995: 112). Estaba anticipando ya la deriva épica del drama a la luz de su relación con el drama no trágico en general y con el cuento en particular:

El viejo Ibsen escribió un cuento de hadas. Es verdad, todavía era joven. Una fantasía exuberante y llena de color. *Peer Gynt* es un cuento popular, uno antiguo, como lo es el *Fausto*. Como fausto es un narrador de cuentos, un pícaro, la leyenda de *Peer Gynt* es sobre un soñador oportunista. Mientras las manos de Goethe moldeaban al mago embaucador como "el" hombre, pero no un

"gran" hombre, Peer Gynt representa al "hombre" en el drama, pero en el sentido opuesto del término (113).

En DM Lukács sigue teniendo que enfrentarse con la figura de Ibsen para acometer los nuevos tiempos, con el soñador que ve posible lo imposible, y reconoce que allí "se abre el camino a la comedia" (1981a: 251). Pero la obra permanece como lirismo melancólico del que huye una solución verdadera, Ibsen desvela los problemas del individualismo que ven en la consecución de la meta el fin de toda satisfacción y la necesidad de una nueva meta. Destaca el elemento crítico, de impugnación, pero queda un vacío de insatisfacción, esta es la fuerza demoníaca que parece ser la del despertar del nuevo drama. La misma argumentación se puede seguir también en "Pensamientos sobre Henrik Ibsen" (1906), seguramente material para la futura DM, donde traza una comparativa con ese otro crítico realista e ironista que fue Flaubert —que en este caso llevó a la modernidad otro género, como es sabido, la novela— y allí traza un recorrido por la obra del dramaturgo, donde se descubre en la intuición de este elemento demoníaco el origen de la modernidad:

Primero, Ibsen confirió la tragedia a las fuerzas que refrenaban lo individual y su potencial; ahora la tragedia se origina en los individuos que actúan y experimentan las oportunidades disponibles. Las oportunidades están en el alma misma de los caracteres; hay algo demoníaco en estos caracteres y en su habilidad para lograr grandes cosas (2017: 55).

Haciéndose eco de las palabras de Ernst, Lukács ve el gran riesgo de la tragedia en la intuición de la relatividad de toda moral, por eso sus tragedias nunca podrán ser puras, situándose todavía entre drama y tragedia pero ya a punto de verse fuera. A su vez, la solución a los problemas de su mundo se vuelve subjetiva legando la radicalidad de su planteamiento más un problema que una solución. Lukács, operación habitual en él, refrena su entusiasmo y atribuye a la propia individualidad del poeta, en tanto que esfuerzo del estilo, el nacimiento de la unidad, la organicidad, por eso en tan moderno y su intento un fracaso. Sus problemas estilísticos son reflejo de problemas vitales y mundanos que serán también los problemas legados a la posteridad. Será el Ibsen maduro el que intente eliminar el efecto tragicómico de sus obras y lograr un verdadero sentimiento trágico, pero será también, con independencia del mérito

estilístico, donde las contradicciones resalten con más claridad y la solución parezca más imposible. El Ibsen que ha pasado del arte por el arte a una crítica aguda e irónica de la sociedad y sus instituciones ensayará por último esta reconstrucción de un *pathos* trágico para sus dramas, el *pathos*, paradójicamente, más romántico de todos. Con la tragicomedia *El pato salvaje* se acaba a ojos de Lukács la posibilidad de la ética ibseniana y se llega a una suerte de final trágico, a una nostalgia del pasado. Aquí, una vez más, ve esa operación por la que lo simbólico se degrada en alegoría:

[L]a gran dificultad de conservar, junto a la estructura infinitamente compleja del drama ibseniano, la ambigüedad del objeto (o de la persona) simbólico, es decir, para que estas dos propiedades no se escindan nunca. Porque está claro que en el momento en que estas se escindan el símbolo se transformará en alegoría: asumir que lo que sea significa esto o aquello (1981a: 268).

Ya sabemos que en Lukács la alegoría es la ruina del símbolo, el remedo simbólico de los modernos, la disolución de la unidad y el aplanamiento hacia lo prosaico, cuando ya no hay dónde estar *naturalmente* y se vaga por la tierra de la narración buscando el reino del sentido.

No nos compete tanto hacer juicios de valor sobre los dramas de Ibsen o los otros dramaturgos (también Lukács se comide en hacerlo) como sacar a la luz, de aquellos cuya relevancia se ajusta al objeto estudiado, sus intuiciones fundamentales —que existen en sus grandes obras, en sus obras más dramáticas, sea en el sentido de teatrales o en el de lo trágico como unidad de sentido lograda— y la forma de su modernidad. Como siempre la unidad, la compacidad es lírica o épica, nunca ajustada al presente dramático, y la forma del drama se desapega de la institución social que alguna vez fue.

2. 7.—EL DRAMA Y EL MEDIO

El camino de lo épico es el camino que transcurre por episodios (o aventuras), el camino que hace un alto en la posada, la tierra, el medio. Para Lukács Ibsen abre un camino en el que incidirán numerosos autores —algunos de dudosa relevancia hoy en día— que tratarán de superar la falta de armonía a que nos ha conducido la conciencia de modernidad de sus dramas.

Bajo los epígrafes (citados de la edición alemana) "Der Naturalismus" y "Die Entwicklung aus dem Naturalismus" nos ofrece autores y movimientos del siglo XIX europeo realistas, naturalistas, socialistas, tragicómicos, en fin, un gran número de ensayos y, en el peor de los casos, algún paso obligado, donde ve que se juega la suerte del drama trágico. No nos interesa hacer un estudio exhaustivo de sus referencias, como tampoco de la situación del momento de "La literatura dramática húngara", con que se cierra el libro, sino dejarnos llevar por lo que entendemos que es el sentido del texto, y sacar a la luz lo más relevante de esos ensayos que abundan en la situación de problematización de la modernidad y su drama y, segundo, anticipan los ensayos de los autores que vendrán a continuación, tanto de AF como de la TN.

El drama se encuentra atrapado entre una forma pasada y una tendencia lírica o épica moderna que acaban por hacerlo jirones, este es su lugar de batalla y donde los dramaturgos naturalistas, socialistas e impresionistas (por resumir en tres etiquetas tres salidas fallidas) se pelearán con sus propias contradicciones. El medio como destino frente al carácter será el *leitmotiv* del drama naturalista, y su lucha por la deriva novelística del problema a reflejar una batalla perdida de antemano. Gran cantidad de los autores naturalistas que intentaron reformar el teatro no tuvieron ni tendrán relevancia posterior (lo que no es sinónimo de que gozasen o no de popularidad) pero son un síntoma de que la batalla estaba perdida, como decimos, en favor de lírica o novela. Los intentos en Francia de los hermanos Goncourt son retratados por Lukács como novelas dramatizadas, y el loable intento de Zola de lograr un drama moderno, como una moralización del drama; en cualquier caso, el drama sería para ellos imposible. Fue Strindberg "el único de aquel período que había visto dónde se situaba la clave del problema" (1981a: 297). Junto con Ibsen, de quien es en cierto sentido su opuesto, son los dos dramaturgos que, a su juicio, dan con la clave de su época. En Strindberg la vida sin centro ni ideales será el contenido de sus dramas, de la misma manera que no hay un centro en la vida moderna. Se hace cargo de la tendencia episódica de la vida moderna y hace de ella el asunto de sus dramas. En un ensayo de 1909 Lukács compara al dramaturgo sueco con Goethe y Leonardo da Vinci, en el sentido de que fueron conscientes de la situación de su época y ensayaron nuevos caminos, y su importancia está en que no es un mero vástago de su época, y ese ser reflejo de la misma no es una claudicación: "Es inconcebible que donde talentos menores lograron el éxito, quienes se hicieron cargo de una visión y le dieron forma en su conjunto, allí

Strindberg hubiera fracasado porque era débil" (2017: 436). Lukács no duda de su virtuosismo estilístico, de su capacidad de lograr mediante la forma una unidad que habría sido inverosímil, la perfección de sus obras no revela el centro de donde nacen, que es incompatible con esa perfección (era, de algún modo, Ibsen quien había logrado una unidad en el estilo). El dramaturgo que parece que parte de un total descentramiento y cuyas vías no llevan a ningún sitio claro es sin embargo quien da una respuesta a la altura de su época, como si la honestidad y la clarividencia fuesen un fracaso. En DM Strindberg es también ese revolucionario del teatro que, a diferencia de Ibsen, elige la forma, no debido a una revelación vital (trágica), aunque utiliza palabras más matizadas, aunque como siempre con un final ya esperado, puesto que Strindberg, al igual que Ibsen, "ha sido un simple marcapasos, aunque frente a él los otros contemporáneos aparezcan menos significativos. Tampoco él logra la que era su tierra prometida, también él hizo evidentes valores sólo relativos" (297). Su mérito es ver al hombre de su época desde una perspectiva dramática, consciente, su particularidad que actúa a un lado de la tradición europea, su carácter sobrio, duro y obstinado (en diálogos que huyen de lo hermoso, en dramas que desean la simplicidad), saca a la luz el efecto de su época, del ambiente, del medio —en cuanto atmósfera social pero también institucional— en el hombre. Es imposible conocer el alma humana, su centro, y los sucesos se deben a una multiplicidad de causas en una tendencia que dispersa las fuerzas del teatro, pero refugiar esas motivaciones en el carácter, como ya sabemos, lleva a una pérdida de contacto con la realidad. El mérito de Strindberg —como de la mayoría de los dramaturgos y poetas que le merecen un ensayo— está en saber caminar por ese filo de la imposibilidad: "para que hombre y destino estén vivos, sean policromos y también abstractos deben tocarse en algún punto" (1981a: 300). Si no lo que tenemos es la total indiferenciada, un don Quijote del que nadie se ríe ni al que nada le enerva, por eso el mérito de Strindberg está en haber logrado ese frágil equilibrio que no cae tampoco el la particularidad incommunicable. Si hay una tragedia inevitable es porque se desconocen las causas, y a menudo la batalla en Strindberg la presentan un hombre y una mujer, como representantes de principios opuestos, quienes tratan de imponerse al otro. Y ya sabemos que, como en Edipo o como en Otello, cuando se desconocen las causas de las cosas lo más probable es que acabemos por tener una "tragedia de destino", y por eso ve aquí Lukács una posibilidad de la tragedia moderna, si bien (siempre) finalmente insatisfecha, pues no deja de haber una

falta de finalidad, de organicidad, interna. Y sin embargo (movimiento de ascenso), en algún momento, para su época la solución a todo parecía estar en los dramas de Strindberg, aunque como solución parcial, aunque parte de *la* solución moderna, o mejor, de *una* solución moderna. Y es un misterio el que late en el fondo de su influencia y de su modo de ser, pues para el Lukács ensayista, más que en el pretendiente a pensador sistemático, Strindberg es el lugar de una búsqueda:

Esto es por lo que sentimos, aunque no lo justifiquemos, que hay algo simbólico en el modo secreto de ser de Strindberg, cuyo aspecto de esfinge contiene la respuesta. Según nos parece, la naturaleza inexplicable de Strindberg no es accidental, contiene la respuesta a esta existencia descentrada. Estamos convencidos (...) de que la carencia de Strindberg, uno de los mayores dramaturgos, es también la de nuestra propia vida. Después de todo, la fractura última de Strindberg es nuestra fractura. Su vida, carente de propósito, dirección o sentido, simboliza nuestra vida (2017: 438).

Los grandes dramaturgos son aquellos que, si reflejan la norma, es con conciencia, y esa misma distancia que supone la toma conciencia es igual que tomar unos pasos hacia atrás, invitación a saltarla. Los grandes impresionistas, naturalistas o realistas —que encontrarían su espacio en los nuevos teatros creados en Berlín y París— son los que abren estos caminos o aquellos que, en cierto sentido, ya no lo son. Así hay que entender la preponderancia de una estética naturalista que, como episodio de la historia literaria, interesa en su justa medida a Lukács. En su esencia es una confrontación entre una tendencia realista que quiere representar el mundo tal como es, porque le gusta cómo es, y otra que quiere representarlo como es (grotesco, sórdido, cruel, todos esos calificativos que se suelen asociar con el naturalismo) como un modo de crítica o de *venganza* que, en su renuncia o claudicación, quiere representarlo como es, es decir, que detrás de la apuesta estética, esta selección que guía este sórdido arte *realista*, este arte por la realidad, hay una intención ética, y ello aunque el propio drama no tenga una intención práctica. A ello hay que añadir que autores destacados del movimiento, como Dumas o Zola, son autores, sobre todo, de novelas. No hará falta dar muchos pasos para que a Lukács le salga de aquí también el arte socialista, en su aspecto de denuncia y en su aspecto utópico— a éste se enfrentará con coherencia en la parte dedicada a Bernard Shaw, que probará que las obras

relevantes son las obras conscientes de sí mismas, aunque un exceso de *inteligencia* vaya a veces contra la propia obra. Lo importante es que el ambiente y lo interior empiezan a tomar protagonismo, y que cada vez es más discutida socialmente la existencia de un arte hermoso. Las obras naturalistas devienen épicas, narraciones dialogadas donde el héroe se enfrenta a su medio, su gran error es la renuncia a la articulación, a la omisión, que hace innecesario decirlo todo, a esa sugerencia, eso indecible que no se puede contar.

Una de las salidas del abandono del esteticismo que intentan los nuevos dramaturgos está en el arte *socialista*, que para Lukács es una imposibilidad de principio, al menos como ha sido hasta el momento, cuyo drama cae en simplezas "científicas" y no posee un sentir común, una sociedad de la cual ser drama (o novela). No es un lugar donde se hagan preguntas sino donde se dan respuestas, que huyen de un enfrentamiento con el mundo. Sólo concederá a Shaw y a Gorki, sin lograr un drama socialista, el, desde dentro de este movimiento, componer una obra a la altura.

2. 8.—LO LÍRICO Y LO SUPERFLUO

La otra deriva infructuosa que presenta DM como imposibilidad era la radicalización de los contenidos subjetivos e individuales, que da lugar a los dramas líricos e impresionistas, donde Lukács ve la ruina de todos los valores, y que lo único que se ofrece a cambio son un solipsismo y egotismo rampantes, que no ve, en el fondo, algo tan alejado de esas otras tendencias naturalistas que, bien miradas, consistían en una renuncia a todo *pathos*, a una unidad sentimental poética o —no digamos ya— mundana. La aceleración de los ritmos de vida y la fragmentación de sus apariencias dejan un paisaje desvaído en el drama. Aunque este ataque que hará al movimiento impresionista —muy discutible, como alguna vez se puede leer, que esta crítica sea en defensa del Expresionismo, aunque pudiese simpatizar más o menos con este movimiento— y la reclamación que late de fondo de una suerte de no-renuncia ética —con toda la complejidad que esto conlleve en la literatura y sin caer en una literatura de propaganda, que el propio autor no deja de denunciar, por ejemplo, en la literatura socialista— puedan ambas ser dudosas, la línea de la argumentación y del sentir, que no puede aceptar la rendición del

drama a lo decorativo, no varían. Si, por un lado, no tenía sentido un drama *social*, que tuviera como sujeto a un colectivo y cuya suerte era caer en lo episódico, un drama resumido en un solo individuo, o en una deshilvanada trama de imágenes, tampoco podía ser ya drama.

En la parte dedicada a Schnitzler se refiere a sus dramas *impresionistas* como "bocetos irónicamente líricos".

Schnitzler se atreve a ser birllante, ingeniosos: en una frase extremadamente penetrante sabe expresar toda una situación. No dice nada más que lo estrictamente necesario en la situación, a sus posibles desarrollos hacia el pasado o hacia el futuro. Acentúa sólo lo que puede dar fuerza al estado de ánimo o que mejor subraya la *pointe* [en francés en el original] (...); es un impresionista.(1981a: 385).

Su mérito es, mediante el diálogo, sacar a la luz las "vibraciones del alma" que los otros poetas habían perdido en la dispersión de las formas. Si el medio sigue siendo en él relevante no hay ya sometimiento a su primacía, que en este caso es la ciudad de Viena con sus diferencias de clases. El punto para Lukács es que los encuentros dramáticos, si bien sacan a la luz las almas de los personajes, no dejan de ser episódicos, y su capacidad de simbolización no llega ni a su diferencia de clase, que resulta anecdótica. El fondo del que nace la obra de Schnitzler es la conciencia de la incomunicación, de la imposibilidad de conocer al otro, que, hemos visto, es una de las amenazas del drama moderno, pero, a juicio de Lukács, la radicalización de esta intuición no ha sido llevada a sus últimas consecuencias; la conciencia, podemos decir, no ha indagado hasta el final, y el drama no puede alcanzar la tragicidad. Para Lukács el Impresionismo es, con sus méritos, una vía impracticable, incluso el más elevado, aquel que no cae en la mera trivialidad, como sería éste de Schnitzler —pues no se libra de la amenaza de episodización— no logra la comunicación, el entendimiento entre los hombres, no logra que la tragedia (de la incomunicación, del sentido perdido) sea provocada por algo más que una casualidad y, ante un fondo que podría ser trágico (al menos está aquí la posibilidad), trastoca la lucha en respuesta lírica. Ve en la falta de símbolos del Impresionismo un paso a la imagen lírica, que en el peor de los casos cae en el puro ornamento, de la que nunca se logrará una visión coherente de ningún todo, y la conciencia andará perdida.

Sobre si Lukács simpatizaba más con el arte expresionista, que con el impresionista, debe quedar claro (con el pequeño *ensayo* sobre Schnitzler, por ejemplo) que las atribuciones y adhesiones artísticas de Lukács son más que discutibles, si bien como críticos literarios que queramos fijarnos en otras obras que sus ensayos —por ejemplo, en alguno de sus cuentos o sus diálogos— podamos decantarnos por la pertinencia de una de estas etiquetas. Hay dos artículos que Lukács dedica a pintores fauvistas y expresionistas: el primero, "Paul Gauguin" de 1907 y otro posterior, de 1910, "La separación de los caminos", con motivo del gran revuelo que causó la primera exposición de arte vanguardista del grupo llamado "Los Ocho" —Károly Kernstok era el líder de la *banda*—, contrarios al arte impresionista e inspirados por Cézanne y el Fauvismo. A Lukács le interesan artistas como Van Gogh y Gauguin por cuanto llevan a cabo una nueva estética como un impulso que nace de cada artista individual, que tiene incluso que aislarse para lograr ese momento de armonía entre pintura y vida que no logra en la ciudad, en el *urbanismo* (o la urbanidad) del arte anterior. La cuestión con Gauguin es la pérdida de la importancia del tema a que se tiene que enfrentar, que es la misma cuestión, aplicada a la pintura, de la pérdida de la mitología moderna. Lukács nos remite al arte medieval pero basta pensar en cualquier etapa anterior a la moderna, donde no cualquier cosa podía ser retratada, donde el tema no lo daba la tradición, o la estructura social, y la pintura se veía supeditada a la funcionalidad de la institución religiosa o nobiliaria (una virgen, una catedral, un noble a caballo, pueden servir de resumen). El asunto, en otro medio no literario, en su forma, no deja de ser el mismo ya visto: "En el momento en que la relación entre el objeto, el artista y el público deja de ser convencional y deviene un producto del espíritu individual, en ese momento la rendición pictórica del pensamiento se vuelve problemática" (2017: 75). El vértigo es la falta de asideros, y el peligro, la vacuidad. Artísticamente se traduce en una búsqueda de un nuevo estilo, cuando ya no hay *un* estilo, pero la prosaica manifestación de esta tendencia se traduce en la dictadura del mundo (de la moda y el mercado) y la necesidad constante de renovación artística del presente: "Más que nunca, los artistas se desarrollan distintos y separados, todos ellos trabajan para el mercado (...)", llegará a decir. Este es el nuevo contexto donde, no los expresionistas o los fauvistas, sino Gauguin o Van Gogh, aquellos a los que merece la pena dedicar un ensayo, tienen algo, bien que decir, bien que mostrar. Se ve también cómo Lukács no se ciñe al campo de lo literario para enfrentarse al asunto que se trae entre manos, porque,

como no podía ser de otra forma, también la pintura moderna es un campo problemático, consciente en este caso para el pintor que se sitúa en la duda y reclama una solución. Lukács no la tiene tomada con el Impresionismo o el Expresionismo sino con esa razón o ese espíritu que, en una situación de crisis, se acomoda a las convenciones (artísticas) y decide ignorar lo que hay de problemático en el campo del arte. El problema es que el terreno que debería ser de búsqueda, de lucha contra la convención, en tanto que es el campo de lo manido, de lo naturalizado, de esos conceptos e imágenes que significan tanto que ya no significan nada, se acaba por convertir en una esfera cosificada que tiene más que ver con privilegios o distinciones sociales que con la liberación del espíritu de sus cadenas y sus miserias.

El Impresionismo "descubrió y conquistó un nuevo mundo para la pintura (...). Después de que el Impresionismo ganase sus batallas decisivas, cuando todos los significados estaban disponibles para el gran arte, los artistas —justo aquellos con los sentimientos más profundos— hicieron el doloroso descubrimiento de que el gran arte estaba ahora fuera de toda cuestión (2017: 76).

En este embrollo Gauguin le parece a Lukács el artista más consciente y la respuesta más a tener en cuenta, pero, de nuevo no es *la* respuesta que zanja el asunto, ni *la* respuesta que vendría a menoscabar o superar, por ejemplo, la respuesta de Cézanne, que es otra, más o menos atinada, más o menos consciente, pero no cuantitativamente sumable en otras y, por tanto, también importante. Por eso tiene sentido también que en DM, o en los ensayos de la época, se repitan una serie de autores, aparezcan algunos cientos de autores, pero no se pueda trazar una línea *evolutiva* entre ellos, y lo que más bien se encuentre en este su intento de DM sean una infinidad de piedras en el camino que no dejan seguir con ojos ciegos la compuesta marcha de este carro del sentido. La búsqueda de Gauguin —porque la huida es de los que se mantienen inmóviles— en el nudo entre estos dos movimientos le parece reseñable porque no se conforma con la disolución de toda forma y busca una nueva armonía —que en este caso adquiere la forma de una nueva simplicidad orgánica. Gauguin encontró a sus ojos un nuevo hogar a la vez en la vida y en el arte, y descubrió que "no hay salvajes en Tahiti, y nosotros no tenemos cultura aquí en Europa" (77). Una nueva mitología y simbología le permitió socavar sus propios símbolos muertos, los de su propia tradición, encontrar la armonía en un mundo que no era el suyo y

que, en realidad, difícilmente podría habitar. Es como si la unidad se la encontrase ya dada y eso le permitiera ser "decorativo" — como decorativos, amén de pedagógicos, eran los frescos medievales (y, tal vez, añadiendo que en sentido banal solo puede ser discutible llamar decorativos o pedagógicos a los de Piero Della Francesca)— pero a costa de la renuncia a una solución *aquí*. Por eso ve Lukács en Gauguin un ejemplo de personaje *trágico*, de solución trágica, porque su salida implica para nosotros el reconocimiento de que en nuestro mundo y en estas condiciones no hay solución.

De la misma manera las pinturas de Los Ocho que tanta polémica generaron en su momento no vienen a plantear una solución, sino a sembrar el escándalo, a negar el *nuevo* camino transitado, pero no bajo la forma (tal vez era muy pronto para ver tal forma) de algo más nuevo, sino a reclamar quijotesca una detención y una lucha por lo esencial, pero también a mostrar que ya no puede haber unidad al modo del arte pasado. Estos artistas trataron de rechazar el dogma moderno, que todo es ahora un "humor", en el sentido en que se habla de "cambio de humor": "No hay nada sólido ni nada permanente. No hay nada que pueda ser imaginado o que permita la emancipación de la esclavitud del momento" (429). Su mérito es la certeza del análisis de la situación, de esa liquidización en que todo —hasta el refugio en la individualidad— se diluye y en el pensamiento todo se vuelve opinión, en la experiencia todo se vuelve sensación. Es decir, como les había sucedido a los impresionistas literarios, todo se vuelve fortuito, todo se vuelve caso también en la pintura. Fueron los maestros, ya los asociemos hoy en día al Expresionismo que al Impresionismo, los que supieron estar a la altura del momento y por eso, el movimiento mismo sólo le interesa en tanto que figura para la discusión. También entender esas apuestas artísticas hasta el final y caer en la cuenta de las condiciones de posibilidad de las mismas, exigir que el arte no sea contrario a sus propios presupuestos, o recorra su contradicción hasta el final —en el caso del Impresionismo su lucha con aquello que merece la pena ser conservado: el ancla que resiste los embates de ese oleaje de pinceladas. No se trata por ello de juzgar el correcto criterio estético de Lukács frente a cada movimiento particular, que pudo marrar en más de una ocasión, sino entender su movimiento, con qué se queda de esta pintura fauvista, que recuerda tanto a los escritos, también, de AF: "

El nuevo arte es arquitectónico en el viejo, verdadero sentido. Sus colores, palabras y líneas son simplemente expresiones de la esencia, orden y armonía de las cosas, su énfasis y equilibrio. Todo expresa la armonía de la fuerza y la sustancia, y puede solo llegar a expresión en el equilibrio de los materiales y las formas (2017: 432).

Reclama que el color y la línea sean, de nuevo, significantes. Y se trata también de entender su honestidad, pues estos autores — que recuerdan, a veces, a un cuento de hadas donde hay algo por lo que merece la pena luchar y que se puede conseguir— no logran salir del atolladero: Por eso se entiende que la búsqueda no pueda concluir, y que, aunque por comodidad se denoste una Idea en la forma de una categoría artística, la batalla no está ahí, y se entiende también que Lukács diga que "Los impresionistas realmente grandes son realmente grandes sólo en la medida en que no son impresionistas" (433), de la misma medida que dirá en TN que, el gran novelista, es decir, Dostoyevski, en realidad no escribe ya novelas. Las ideas para él deben ser "tarea" y "arma", no un fin, algo placentero, acomodaticio y autoindulgente, que acaba y empieza en la subjetividad.

Un intento similar de aproximarse a la tragedia antigua (o a la saga antigua) de modo *pintoresco* está en la literatura en los que Lukács llama poetas líricos, donde cabría situar tanto a Stefan George como a Paul Ernst, de los que hablaremos en el siguiente capítulo, a Maeterlinck y a D'Annunzio —que siguen la tendencia shakespereana y griega respectivamente—, a Yeats, a Oscar Wilde, a Hoffmannsthal. En todo caso los dramaturgos *líricos* por él estudiados no lo son lógicamente porque sean los más pictóricos y más alejados del drama sino por su cierto calado. La cuestión general es, una vez más, que la detención sensitiva de lo lírico, ese momento sin antagonismo, sea bello o subjetivo, no puede ser nunca dramático, y un drama llevado hasta el final de sus consecuencias estaría muy alejado de esta lírica "teatralización". Lo compartido con el drama es su tendencia sintética, pero esto no basta para dar con la esencia del drama. Algo parecido atribuirá al *Musikdrama* de Wagner, de cuyos personajes dirá que no pueden ser dramáticos, pues algo así como la esencia de lo *humano* sólo puede expresarse líricamente, mientras que el terreno del drama es el de lo relativo y lo ético en su diversidad, condiciones de posibilidad del mismo y, vaya dicho, del diálogo. Verá que la acumulación lírica y lingüística de imágenes íntimas, la atención a lo pequeño *en el terreno del drama* será como un

reconocimiento por anticipado del fracaso de los diálogos, pero no dentro del terreno de la psicología, sino de algo así como un alma sin cuerpo.

2. 9.—LA ANTICIPACIÓN DEL DRAMA NO TRÁGICO Y EL FUTURO (PASADO) DEL DRAMA

Los retornos a un pasado mítico y su simbolismo pueden llegar a vanalizar el drama y su forma trágica con ese recurso a una simbolización que no es de este mundo. Uno de los caminos que se abre al final de DM es el de, en la conciencia de esto, el reconocimiento de la pertinaz situación de ausencia, de falta de algo, que es un tema que tiene su forma polémica en una discusión entre la comedia o tragicomedia, y el llamado drama no trágico o *romance*, relacionado con el cuento de hadas, y con una deriva épica, narrativa del drama. Este tema se desarrollará llegado el momento cuando se intente deshacer el nudo entre TN y el proyecto *Dostoyevski*, pero permite conectar los ensayos dramáticos de Lukács con sus escritos sobre la novela del final de su etapa de juventud. También será un modo de poner Lukács a prueba sus propias convicciones y explicar por qué su campo de batalla no es *el* drama, sino la crítica *dramática*, es decir, el ensayo.

Merece la pena pararse un momento en Bernard Shaw y decir algo de Oscar Wilde. Bernard Shaw es una presencia recurrente en DM como un autor socialista, de los pocos que no incurren en el arte con intención pedagógica y moralizante. Lukács descubre en Maeterlinck y Shaw un personaje que va a impugnar la lógica dramática, y que ya hemos mencionado con anterioridad: el sabio. El sabio irá adquiriendo más facetas y más papeles, pero por el momento aquí el sabio es el representante del anti-héroe trágico. Lukács se da cuenta de que la mera presencia de este personaje impide que se de la tragedia:

Es el hombre cuya presencia impide por sí sola la tragedia, ya que precisamente gracias a él puede siempre ocurrir cualquier cosa, es el hombre que si hubiese aparecido en la casa de los átridas habría roto la ininterrumpida cadena de venganzas. (...) Aquí no se trata de la indolencia por triste o cínica que pueda ser sino de la imposibilidad de principio (...). Es la definitiva extinción del doctrinarismo romántico: el reconocimiento de aquello que es necesario, heroica sumisión a lo que debe ser y trastocamiento de lo ocurrido en valores espirituales. (1981a: 427-428).

El sabio también aparece en algunas obras de Shakespeare, pero la primera figura del sabio es Sócrates, es el Sócrates de Platón, "cuya *Stimmung* le hace destruir sus dramas juveniles", como por otro lado hará Lukács con los suyos. El Lukács que se va fraguando en su juventud es ese filósofo que, como Platón, ha renunciado al drama o, por decir mejor, a la forma dramática pura, pues si entendemos (hablaremos de ello en el siguiente capítulo) lo que en el ensayo tiene que ver con la forma dialogada del drama entendamos quizá mejor que no está tan alejado de esta forma *literaria*, como por otro lado tampoco lo está la forma dialogada de hacer filosofía de Platón, quien, como no podía ser menos, es para Lukács uno de los primeros y más eximios ensayistas. En DM se mencionan ya estos últimos dramas shakesperanos y su cercanía con la "fábula dramática", emparentados con la tragicomedia —pues se juegan en un terreno y unas condiciones dramáticas para desviarse al final de ese final trágico sin el cual no hay tragedia, y ello gracias a esta figura llamada "sabio". Lukács llama a esta operación la "platonización de la tragedia".

Sin embargo Lukács tiene una relación difícil con la comedia, aunque tal vez no sea tanto una cuestión suya como de la tradición, de esa tradición que ha relegado, como ya hemos visto, las figuras cómicas al arte popular, al entretenimiento, y a la que, de modo inverso, le cuesta tanto pensar en una obra enteramente cómica que pueda ser concebida como "gran arte" —Auerbach nos había recordado cómo casi la única excepción en que, por usar el nuevo lenguaje, un personaje de carácter humilde era hilvanado en el pasado en una trama de destino, era la Biblia. Así le ocurre que un dramaturgo como Oscar Wilde, cuyo reconocimiento presente como clásico, amén de los gustos personales, parece poco discutible —y que, sin hacer un juicio moral, que lo siga siendo tendrá que ver no sólo con sus calidades o cualidades sino también con las de nuestra época— se le antoja una fruslería, y como mucho un representante de ese drama lírico del que se puede extraer alguna que otra perla irisada. Su diálogo es para él ornamento y el drama sucumbe ante la belleza de la palabra, y esa belleza de la palabra a Lukács no le basta, reclama el no abandono del drama a los placeres estéticos y la urgencia de tomárselo *en serio*.

Teóricamente Shaw es socialista y como tal critica las instituciones burguesas. El modo que tiene de entender Lukács el socialismo y el marxismo en estos momentos está mediatizado

por sus lecturas sociológicas. Para hacernos una idea, llega a decir que el marxismo es "la síntesis más cruel desde el catolicismo medieval", con lo que esta afirmación pudiera o no tener de afectación, lo que quiere destacar es la inocencia de pretender que una concepción del mundo, un sentimiento nuevo pueda nacer de un mero intento teórico, y no porque sin este sentimiento no pudiesen darse condiciones socialistas de existencia o del tipo que fueran, sino porque lo que no podría haber es arte *socialista*:

Para que de un sentimiento nazca una forma éste debe vivir un largo tiempo entre los hombres. (...) Hoy la mayor parte de los verdaderos socialistas lo son sólo por convicción política y social, mientras su concepción del mundo no consigue plasmar su forma de vida, que se relaciona con ella de modo directo (1981a: 359).

No podemos ser arquitectos de la *Weltanschauung*, ni en una labor política ni en una labor dramática; esto es lo que le parece discutible de los autores socialistas. Así que, casi podríamos decir, que el mérito de Shaw es comedir el exceso socialista de sus dramas, dramas conscientes, meritorios y dotados de inteligencia, donde Lukács se encuentra con un elemento inesperado, por así decir, cómico.

Si Lukács no descarta de principio que pueda existir una "gran comedia", al menos sí lo hace en las condiciones que se le presentan al drama moderno, y tampoco encuentra la obra de ningún gran autor contemporáneo donde echar mano. Lo que sí le parece es que la forma cómica no es suficiente, que sus elementos son secundarios con respecto la organicidad, o quizá mejor, esa inmanencia buscada, pero no puede sino reconocer, que junto con esa línea que se dirigía en la dirección de Paul Ernst, lo más relevante en el camino del drama actual es lo que ha aparecido en obras con un prurito de *comicidad* pero cuyo elemento de conciencia, de *sabiduría*, no se dejaba encerrar con facilidad allí, de cuyos polvos acaban resultado los lodos de la tragicomedia: "En la comedia (...) todo contribuye a tornar el contenido algo profundo, grave e importante, de manera que no consigue soportar su propia forma y los posibles efectos que esta necesita y permite" (453). Lukács llama la atención, no obstante, sobre lo lábil del término

comedia (*Lustspiel*) —que en el pasado sólo designaba aquello que no era tragedia⁵⁶— pero en cuya cuestión no abunda, para quedarse con el sentido de ese final no trágico que es lo que decide que en condiciones trágicas haya tragicomedia. En la situación moderna, que externamente conduce, como se suele decir también hoy, a una "fusión" o "hibridación" de los género, no podía convenir la situación antigua en que lo cómico y lo trágico tenían asignados, dentro de un mundo que es ya pasado, unos papeles rígidos, una distribución actoral, escénica, o tipos de máscaras diferentes en el antiguo teatro griego. Lo decisivo, claro, no es este aspecto exterior sino la indecisión de principio entre estos dos principios, que acaso sean insuficientes y que tienen detrás dos pasiones humanas no puras sino embrolladas en una concepción del mundo. Cabe preguntarse si, al no estar hablando de lo uno y lo otro en una alternancia de momentos trágicos y cómicos, es posible que lo uno y lo otro se den a la vez, en una unidad de algún tipo nuevo, y la posibilidad de que haya una sensibilidad *tragicómica* que se dejase afectar por tal efecto (como Woody Allen nos puede mostrar en *Melinda y Melinda* la relatividad del punto de vista, pero estancado en un modo de entender la comicidad y la tragicidad, manidos o no, que se pueden dar sólo sucesivamente). En Lukács la tragicomedia es la decadencia de la tragedia y una posibilidad del drama moderno, lo que no es una situación de tragicidad rebajada. Cabría preguntarse si nuestra sociedad actual podría ser una sociedad donde en una situación no trágica se desarrollase una tragedia y acaso fuese esto lo más desolador. Quizá debamos sospechar que si la tragedia es elevada, si se mueve en una dirección ascendente, lo será en un alejamiento del mundo que reclame la triste comicidad de lo terreno: "El efecto tragicómico no puede nunca ser homogéneo, unitario, así como los efectos que provoca la tragicomedia no son nunca sentimientos puros. La suya es una unidad meramente intelectual, porque sólo mediante un proceso de naturaleza tal lo tragicómico puede nacer" (455). Pero este efecto intelectual que parece que va de la mano de lo cómico ¿acaso puede salvarnos? Lo intrigante es cómo llevar a su máxima expresión, hasta el final, un género que es un híbrido y, por tanto, sólo admite realizaciones impuras y donde es tan difícil pensar cómo pueda darse ese a la vez de los principios trágicos y cómicos —y donde, como en la obra que hemos puesto de ejemplo del

56 Pensemos, por ejemplo, en la *Commedia*, cuyo divino apellido se le añadió más tarde, que, hasta donde sé, recibe nombre en ocasión de su difícil catalogación y de su destino no trágico, en el sentido aquí manejado

director neoyorquino, aparecen alternadamente como la sombra de lo trágico y el brillo de lo cómico en esa alternancia de claroscuros.

La condición de posibilidad de la comedia es la ausencia de destino o, al menos, un carácter que sea destino, que se repita. Para Lukács el modo de comedia más universal es la comedia satírica o irónica que se dirige críticamente a la condición humana compartida, pero reconoce que el camino de la comedia moderna pasa por lo grotesco, que subraya la fealdad para acabar convirtiéndola en ornamento. Otras pocas concesiones que nos hace sobre lo cómico serían el tipo del humor del punto de vista que se acerca a lo más pequeño, como en Dickens, o el humor brotado de confusión en las relaciones humanas, como en Wilde, pero estos no son tipos que le interesen demasiado. Le interesa el humor de Shaw, que acabará convirtiéndose en tragicómico al salir, por exasperación y agudeza, de la forma brillante y feble de lo cómico (como una pompa de jabón que no soportase ningún peso); le interesa porque es del tipo más universalizable, del tipo crítico e irónico (y acaso sea el llegar desde la ironía trágica hasta un tipo cómico la forma de lo grotesco). Sólo la comedia que vaya en el sentido de la conciencia escapa de la banalidad del ornamento, y por eso el autor inglés le parece una excepción: en sus obras la posibilidad del drama está excluida por la luz de la inteligencia, por la acción de ese personaje que impide que actúe el destino:

[E]l objetivo principal de toda su actividad poética es el desenmascaramiento de la bella pose, del erotismo, que en él tienen el mismo significado. El mundo que representa Shaw está iluminado por una luz clara y fría, Sus personajes y sus conflictos escénicos no son distintos de los de otros dramaturgos de su tiempo, pero en él el éxito de la lucha es como mucho, pero raramente, un gran y sincero dolor, nunca un destino trágico. (...) Él considera y representa con más fría y alegre ironía las cosas mismas (...) (482).

Si aquello que motiva el final trágico no es una necesidad *metafísica*, sino psicológica, social, económica, puede que no haya comedia de ello pero lo que tampoco habrá será tragedia. No hay belleza en la (bella) muerte o el final trágico. El juego de ocultación que da lugar a la trama es el del desconocimiento de las condiciones (sociales, mundanas) de la injusticia, y aquí, claro, puede haber efecto cómico, pero no tragedia. Shaw es para Lukács, sobre todo, un autor cómico y crítico, cuya inteligencia está en saber no abusar de ella, en no ser pedagógico, y plantear con

su ironía las condiciones de una crítica que juega con ciertos elementos que —por qué no— pueden estar sugeridos por una crítica marxista. Aunque Lukács insista en que es el tipo opuesto a Ibsen esta ironía basta para aproximar las obras de ambos, si bien en los del autor irlandés aparece esta figura del sabio que es el principio que va a impedir toda pretensión trágica y, en segundo lugar, va a fragmentar el drama conduciéndolo a lo episódico, a lo épico. Este personaje introduce un equilibrio en la dialéctica de las voluntades de que partía el drama, socava la legitimidad metafísica de su mundo y hace que el diálogo se convierta en discusión (que se platonice), pero este principio racional y episódico (argumental) deberá enfrentarse a sus propias posibilidades, que Lukács desarrollará en los escritos dedicados al *romance*⁵⁷, y que habremos de relacionar con el ensayo. El nombre de *romance* aparece en DM, casi de pasada, referido a Strindberg, a esas fábulas o cuentos de hadas antes mencionadas, como una forma de alejarse del drama hacia lo lírico, hacia la poesía dialogada, que surge en las épocas de decadencia (el ejemplo que da es la época isabelina) que suceden a las grandes épocas dramáticas (526). En "El problema del drama no trágico" —texto de 1911 del que existe traducción al castellano— plantea el problema con claridad:

Espíritus profundos han enunciado ya la pregunta: ¿son en verdad el hombre trágico y el destino trágico (los postulados necesarios de la forma dramática pura, pensada hasta el final) los puntos culminantes de la existencia humana? E inclusive, ¿son aquellos valiosos y de importancia para seres humanos que, desde la confusión y la ebriedad de los instintos, han logrado elevarse por entero a la conciencia? Ya Platón reconoció la naturaleza no dramática del ser humano más excelente —el sabio— y extrajo consecuentemente la inferencia de que el drama no tiene nada que ver con la mejor parte del alma (2017: 180).

Pero siempre hay con Lukács un pero: el problema que tiene la intelectualización es que no puede "infundir vida" en el drama, que lo que es significativo en una esfera no lo es en otra. Por otro lado —como dice le pasará a Shaw en sus últimas obras— la rematada actualidad hace que casi nada más nacer se vuelvan cosas del pasado. Dejemos abierta esta puerta al ensayo y a la novela para un poco más adelante en el contexto del año 1911, en que se publica DM, en el

57 En castellano hay traducción de "El problema del drama no trágico" y "La estética del romance", ambos de 1911.

nudo de esta serie de ensayos donde la duda sobre la posibilidad de lo trágico se hace acompañar por otra duda sobre la posibilidad de este nuevo género no trágico como realización del drama moderno como un "gran drama". Esta posibilidad nos sacará del género dramático, pero la primera nos remite a AF, en cuya "Metafísica de la tragedia" alcanzará —dándole Ernst el relevo a Ibsen— su máxima expresión, teniendo en cuenta que la unidad de esta obra, AF, no se ciñe ya al género dramático sino que, en cierto sentido, se despega de las polémicas sobre el género, y donde la presencia de la segunda posibilidad del drama de que venimos hablando se hace notar, claro, en el ensayo sobre Sterne. Esto tiene su sentido al caer en la cuenta de que la obra nos mete de lleno a su comienzo en la polémica sobre el ensayo, con ese *ensayo sobre el ensayo* dedicado a su amigo Leo Popper. El final de DM, si excluimos el obligado capítulo dedicado a la dramaturgia húngara del momento, es, temáticamente (no podemos decir temporalmente en ausencia de una edición crítica de sus obras que vuelve las fechas tan resbaladizas) cercano a AF, donde tiene, referido a los géneros, mayor presencia la lírica y la novela, pero donde aparecen también Paul Ernst o Beer-Hofmann. En el Libro que lleva por subtítulo "La situación presente" (*Die heutige Situation*) dibuja una situación muy alejada de dogmatismos y reitera la imposibilidad de descubrir el camino futuro que se dibuja para el drama y, debido a ello, la no adhesión a ningún "método" o "estilo" poético: "las varias tendencias tienen quizá como resultado poner en cuestión la utilidad misma de los métodos en general" (1981a: 495). La elección de *método* de Lukács será el ensayo que supone la imposibilidad de ver en DM una obra sistemática y cerrada, donde es el adensarse en cada paradoja de cada autor lo que da la pauta de su avance, lo cual impone continuos retrocesos y vueltas sobre lo mismo en una simulación de sistematicidad que nunca se cumple, mostrando, incluso, en algunos momentos, que ni siquiera lo programático de DM es tomado demasiado en serio por el autor más que como una herramienta heurística; y sólo en esta *estilística* particular es lícito preguntarse por lo que no tiene respuesta cierta, qué tendencias se adivinan en el futuro.

Sólo desde este punto de vista particular, formulado quizá de modo arbitrario, se puede intentar intuir un orden dentro de estas tendencias e indicar hacia qué direcciones y metas parecen guiar estos últimos desarrollos.(...) Según mi modo de ver, la causa más profunda de tal situación reside

en la realidad de hecho por la cual el alma moderna puede ser más profunda, sutil y correctamente expresadas por la lírica y por la épica que por el drama (1981a: 495).

La certeza está en la falta de dramaticidad moderna, que se inscribe en el propio alma de la modernidad, y en que la gran literatura, al menos en una situación de urgencia, debe huir de la ligereza, de esas gallinas y vacas de Sancho que invitan a la holganza. Tal vez esta holganza le era posible a aquellos que no tenían que buscar la totalidad, o a su hermana la unidad, porque ya estaban en ella, y, tal vez, el examen inmanente es una paradójica imposición interna (o externa) en un autor que mira con recelo todo criterio externo (o interno) redistribuidor de sentido, es decir, ajeno al problema mismo. No obstante en el final de DM —como, a su manera, al final de TN— aparece un autor que abre la posibilidad de una verdadera gran tragedia moderna, Paul Ernst, aunque esté todo por decidir y desde nuestro presente podamos valorar su tragicidad, es decir, si será un episodio más o el inicio de una nueva etapa dramática. Más allá de Ernst parece que lo dramático es un gesto técnico o un ámbito absorbido por el alma que busca en el drama más lírico una alternativa a la tragedia.

Añadamos algo más al final: debido al modo interno de funcionamiento de DM es complicado contener ese oleaje que retorna una y otra vez sobre las mismas cuestiones y mostrar de un modo coherente, en conexión con los libros posteriores, el deshacerse de este embrollo no sólo literario. Son muchos los *ensayos* de DM y a menudo no queda más remedio que hacer omisiones, igual que no les queda otra a estos mismos dramaturgos frente a sus dramas, por mor, no tanto de la brevedad, como de la amenaza de dispersión —y más en esta obra que es la de mayor magnitud del periodo juvenil y, para algunos intérpretes (Gil Villegas o Arpad Kadarkay) que han podido leer la entera obra de esta etapa, la obra mayor a secas. Es de esperar que se haya mostrado que ya desde una obra tan ceñida a la historia de la literatura como DM, si la literatura es en Lukács tan importante es porque, en realidad, no es tan importante, que sirve para pelear por lo que de verdad importa.

CAPÍTULO 3: EL ALMA Y LAS FORMAS

3.1.— LUKÁCS, EL FILÓSOFO "OSCURO"

Aunque los primeros escritos de Lukács, en forma de críticas y ensayos literarios, datan de 1902, la etapa que va hasta los años 1912-14 —en que hace una pausa en su rutina *ensayística* para intentar el que va a ser su primer intento de crear una Estética sistemática— está marcada por dos grandes obras, el DM, sobre el que acabamos de hablar, y *El alma y las formas*, su obra más conocida de este período. El sentido de esta obra y de este período va a estar ligado a un género literario, el del ensayo, y a dos personas a las que estará dedicado el libro y de cuyo amor y amistad, según repetirá a menudo el autor, nacerá la obra: Irma Siedler y Leo Popper. Antes de hablar de su relación habría que decir un par de palabras sobre cierta *oscuridad* que envuelve las primeras obras del autor. No nos referimos a la oscuridad de su recepción textual, aunque no queda descartada una relación con ella, sino a ese modo propio de hacer filosofía en pugna con la hermenéutica, la estilística y la sociología, que se ganó la incompreensión de muchos, dificultando asimismo el acceso a las claves de la obra de nuestro autor.

Los trabajos de Lukács y, por extensión, el propio autor han recibido etiquetas de lo más variadas: se ha dicho que eran tardo-románticos, existencialistas, fenomenólogos, *pantragistas*, irracionalistas, proto-marxistas, etc., algo a lo que éste, ya desde la recepción de sus primeros escritos, no ha sido ajeno. En toda esta suerte de adhesiones y comparaciones, que tanto disgustaban al filósofo húngaro, hay una afinidad— ya mencionada brevemente, y que tampoco podremos desarrollar aquí— de una importancia trascendental, un contacto que nunca tuvo lugar más que de modo mínimo o, acaso, sutil y que, como ese ensayo del autor sobre la pintura húngara de título *La división de los caminos* (1977a: 31), va a dibujar dos recorridos muy distintos pero en ambos late una misma pasión y una misma lucha con su época, que tal vez aclare algo de la oscuridad aludida: el de Lukács y el de Heidegger. Ambos representan, dicho en el estilo del propio Lukács, los dos tipos puros de filósofos, aquel que renunciaría a la pureza de la ontología por considerarla peligrosa y daría un salto a la política, y aquel que renunciaría al barro del compromiso político para aferrarse a las seguridades ignotas del hacer filosófico. Dos modelos enfrentados, pero que parecen fundirse en el personaje de Leo Naphta de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Hay un libro de Lucien Goldmann titulado precisamente *Lukács y Heidegger* (1973), donde recoge un ensayo suyo del año 70 y unos cursos de los años 60, en los

que estudia las influencias y los contactos velados entre ambos autores, en concreto entre AF, HCC y *Ser y tiempo*. El estudio está realizado desde posiciones marxistas (y ya se ha dicho un par de cosas sobre esta la interpretación del autor) con la que hemos mostrado ya nuestro desacuerdo, y que elige como polo de orientación un trabajo que esta tesis considera un *limes* en el que no se adentrará: *Historia y conciencia de clase*. El libro de Goldmann pretende sacar a la luz las pruebas de un posible diálogo velado que tuvo lugar desde los textos, y en el que Heidegger criticaría el desvío de la filosofía de Lukács hacia posiciones *no puras*. Goldmann es un filósofo que ha reivindicado esta etapa de juventud de Lukács, en la que incluye trabajos hasta HCC, con los que no encuentra una fricción sino una tendencia compartida, y que ha destacado su papel como precursor de la filosofía existencialista con ensayos como "Metafísica de la tragedia" (AF), del materialismo dialéctico (HCC), así como en su papel rescatando la filosofía de Kierkegaard, que a comienzos del siglo XX era casi un desconocido. Su línea interpretativa recalca, no obstante, como podemos intuir por el título de esta obra, en la hermenéutica y las ciencias humanas y, a nuestro juicio, se equivoca al considerar AF desde la perspectiva de HCC —en concreto desde una perspectiva hegeliana que sustituiría a la kantiana tras TN (no haría falta más que acudir a los trabajos del año 1918 para ponerla en cuestión)—, de la misma manera que al considerar esa obra primera imbuida de una visión pantrágica. Con todo, nos sirve muy bien para, por así decir, destapar la caja de Pandora. A Goldmann le interesan especialmente la cuestión de la historia y de la identidad sujeto-objeto, algo que en Lukács, con mínimas excepciones (por ejemplo, en las dos intentos primeros de realizar una Ética sistemática), sólo se hará relevante a partir del año 19.

No se trata de volver a incardinar a Lukács en el cruce de fuerzas donde hemos situado su filosofía sino de descubrir las razones por las que Goldmann encuentra esa relación teórica entre ambos autores. La coincidencia, por otro lado, no es de extrañar si tenemos en cuenta que el medio académico donde se mueven es el mismo, estudian a los mismos autores (Kierkegaard, Simmel o Dilthey, por ejemplo), que ambos dependían en Friburgo del visto bueno de Rickert para su habilitación para la universidad, que publican en las mismas revistas (ya se ha destacado *Logos*), etc. La influencia recíproca de ambos autores, es decir, tanto una lectura de Lukács por parte de Heidegger como —ya que *Ser y tiempo* es del año 27— una orientación hermenéutica que desde lo que sepamos del autor alemán pudiera condicionar

nuestra lectura de AF o HCC, es el fondo del asunto, y la evidencia textual el testimonio de algo que pudo ser, y que, ni que decir tiene, aquí apenas esbozaremos. Para empezar el concepto de *vida*, que ambos autores toman de Dilthey, será de gran relevancia en sus orígenes, aunque el uso del mismo sea crítico. Ambos comienzan su hacer filosófico también con el estudio de Kant y en discusión con el *neokantismo*. Ciertamente sería mal asunto si nos propusiéramos ahora hacer lo que, con Lukács, nos hemos propuesto no hacer: tomar, por ejemplo, la etiqueta existencialista aplicada a uno y otro autor y buscar en virtud de este *logo(s)* nominalista una afinidad que sospechamos late de fondo pero no podemos explicitar. Sirvámonos, al menos, de los textos para destacar el gesto, esas cuestiones que surgen de la lectura de uno por otro, o que brotan a la vez —poco importa—, para entrever qué tipo de discusión podría haber tenido lugar, y desde ahí sí, abrir el espacio para un trabajo (por hacer) que enfrentase críticamente la ontología de uno y otro autor.

Según Goldmann Lukács creó la filosofía existencialista y hay una línea que sale de AF y conecta directamente esa obra con *Ser y tiempo*. La radical división entre el sujeto y objeto a que llevan los trabajos de Dilthey, Simmel o Lask, fruto de insolubles paradojas, vendría a ser resuelta por Lukács y Heidegger con su apuesta hermenéutica que concibe el sujeto como radicado dentro de ese universo que reclama una comprensión:

[A]mbos retoman la tradición hegeliana, rechazan el sujeto trascendental, conciben al hombre como inseparable del mundo de que forma parte y definen su lugar en el universo como historicidad. (...) [C]asi todas las ideas que Heidegger comparte con Lukács se encuentran en éste en dos obras diferentes: la teoría del límite y de la autenticidad como ligada con ese límite en *El alma y las formas*; el análisis de la totalidad (la cuestión del ser en Heidegger), la unidad de teoría y práctica, el carácter práctico de la primera y teórico de la segunda, y por último, el problema de la significación, en *Historia y conciencia de clase*. (1973: 54)

No es de descartar que Goldmann desconozca gran parte de los textos de esta primera etapa. Tampoco podemos seguir el análisis de las diferencias que traza el autor debido a que está realizado desde la perspectiva *hegeliana* de HCC, incompatible con las diferencias inmanentes que subyacen a la obra anterior. Estas, más bien, acercarían en sus diferencias al Lukács de AF a Heidegger más de lo que Goldmann querría. Sobre los pares de correspondencias que se

podría establecer entre conceptos (Hombre-Dasein, etc.) tampoco debe este trabajo entrar a analizarlos. Si convendría en cambio subrayar, siempre según Goldman, el posible uso por parte de Heidegger de un concepto lukácsiano que aunque atribuido a TN-HCC, hemos visto se remonta ya, por lo menos a DM: la cosificación. Cuando Heidegger emplea al comienzo de *Ser y tiempo*, en su intento por explicar qué no sería una analítica del *Dasein*, el concepto cosificación de la conciencia (*Verdinglichung des Bewusstseins*) para criticar lo que sería una deriva sociológica de la ontología, estaría refiriéndose veladamente a Lukács, lo que sería aún más manifiesto en la última página de la obra, donde Heidegger utiliza esta misma expresión utilizando comillas de cita (76)⁵⁸. El año y la deriva política lukácsiana serían en parte el motivo de que Heidegger no quisiese citar a Lukács. Más allá de la relación de esta tesis con las tesis marxianas, o de la legitimidad de las referencias a AF y HCC como una unidad, las tesis de Goldmann nos acercan a algo fundamental para entender el sentido de una obra como AF y, por extensión, las otras obras de este periodo: qué es y cómo se hace *filosofía*. No vamos a decidir aquí si en Lukács podría haber una *analítica existencial* similar a la heideggeriana, pero sí que este parentesco esencial con Heidegger nos sitúa en un terreno en que desde la hermenéutica tenemos que pensar en la posibilidad de hacer filosofía, podemos decir también, ontología, sin renunciar a ese otro polo de la hermenéutica de la subjetividad que hemos llamado en el primer capítulo "mundo", sin renunciar a disciplinas *ónticas*, a la sociología, por ejemplo, como un correctivo de la filosofía (en el sentido que manejará Lukács), o a la literatura, que será no sólo un corpus textual sino también una praxis teórica y, todo ello, sin caer en un planteamiento como el que tendrá lugar tras el año 1919, y que tendrá en cierta interpretación de Hegel su base teórica. Cuando Goldmann afirma que la problemática fundamental común a ambos autores es la de "hombre, sentido y mundo" (87) podemos seguirle, pero no en su análisis marxista del Lukács de AF — toda vez que la categoría de "totalidad" cobra importancia en él a partir de año 19. Podemos estar de acuerdo en que utilizan los mismos conceptos legados, "vida" o "autenticidad", parten de una asunción más o menos acomodaticia, pero no en que se pueda equiparar el rechazo de Lukács al modo de hacer filosofía anterior durante estos años con la

58 En las páginas 58 y 370 de la traducción de J. Gaos (Heidegger, 2000).

crítica marxista elaborada en HCC⁵⁹. Si hay de fondo una pugna entre Kant y Hegel, y también una coincidencia en los hitos sobre los que se va a elaborar y la manera en que ambos autores van a intentar hacer filosofía: podemos llamarlo “hermenéutica” —también en el caso de Lukács—, la pregunta por el hombre —y Dios diría Kierkegaard—, la reflexión sobre la técnica —aquí los trabajos de Simmel—, la cuestión de la temporalidad —tratado en Lukács de la mano de Bergson para hablar de la irrupción de la novela—, la muerte como límite que define una metafísica —en “Metafísica de la tragedia— y, si queremos, la cuestión del *ser* —en una obra que trata del *alma* y las *formas*. Los caminos de ambos autores nacen del mismo lugar y parece que durante breve tiempo recorren el mismo sendero: una filosofía del límite que, en Lukács, ya desde el principio, no desdena la práctica de la sociología y la literatura como impurezas ontológicas, dos caminos cercanos, que no quieren renunciar a la dificultad de hacer filosofía (a riesgo de andar en la oscuridad), pero que terminarán de separarse cuando uno de ellos avance por el sendero (¿un atajo?) que lleva a una filosofía, ahora sí, de la *totalidad*. Se está intentando decidir aquí el sentido del filosofar, donde hasta la forma misma de la obra está en cuestión (¿podía haber resultado de alguna manera *Ser y tiempo* una obra acabada, sistemática?) está en cuestión⁶⁰.

59 Para abundar en la interpretación de Lucien Goldmann sobre el joven Lukács puede acudirse a su libro *Marxismo y ciencias humanas* —donde le amerita a Lukács la introducción del concepto de “estructura genética” en las ciencias humanas— (1975: 177 y ss.), y *Las ciencias humanas y la filosofía* (1978: 108 y ss.).

60 En “El ensayo como forma” (1974a, pp. 9-33 / 2003, pp. 11-34) Adorno toma el testigo lukácsiano en la defensa del ensayo como forma apropiada para el hacer filosófico que, primero, no cede ante un orden de las Ideas que se pretende guía de una certeza indubitable, que pretende situarse en el *todo* desde condescender con su mirada a la particularidad, y, en segundo lugar, frente a un estado de cosas que *meramente es*, sino que es una herramienta de crítica de la cultura cuya labor es la de rescatar honestamente la no seguridad que subyace al pensamiento sistemático y enfrentar a las obras del espíritu consigo mismas, sacando a la luz la ideología que haya camuflada detrás. Para Adorno, como para Lukács el ensayo es no sistemático, no metódico y no idealista, y reivindica tanto lo que tiene de trabajo conceptual como lo que tiene de alegría, de dicha nietzscheana ante lo vivo que no se deja atrapar por unas ideas que malentienden el trabajo conceptual, que no es dogmatismo ni cientifismo. La forma de ser del ensayo es ya una crítica al sistema, una crítica inmanente que se ejercita desde la obra —“con ocasión de” hemos dicho con Lukács— pero que no renuncia a la verdad: “El ensayo no tanto desdena la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. Se hace verdadero en su progreso, que lo lleva más allá de sí, no en la obsesión de buscador de tesoros por los fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de un *terminus ad quem* oculto a él mismo, no de un *terminus a quo* evidente, y con esto expresa su método mismo en la intención utópica” (2003: 23).

Cuando Lukács se refiere a la filosofía en esta época lo hará de un modo ambivalente. Por un lado la *filosofía* es la rigurosidad irrenunciable del análisis conceptual que evita caer en formulas simplistas y que afronta un análisis crítico del mundo y, por otro lado, referido a esa forma de hacer filosofía de algunos contemporáneos de la que trata de huir, es la abstracción ciega que descuida ese resbaladizo *concepto* llamado "vida". Goldmann ve en Lukács el único autor que, en ese contexto de la universidad alemana de comienzos de siglo, resuelve cruce de fuerzas entre el neokantismo y la fenomenología, que comienza a desarrollarse en AF (si bien no de modo suficientemente acabado) y encuentra en los conceptos de "*esencia como estructura significativa*" y el de "*estructura significativa atemporal*" los elementos centrales de su pensamiento, que recuperaría la traducción perdida del pensamiento dialéctico (Goldmann, 1971: 156). Llevándole la contraria al filósofo francés, no vemos que la potencia como filósofo de Lukács en esta época se encuentre en tal resolución definitiva, ni en tal conciliación entre corrientes filosóficas, de las que bebe y a las que tendrá que enfrentarse, sino que su potencial está más bien en un replanteamiento de las mismas que tiene la suficiente profundidad como para llevarlas al límite, para descomponerlas más que recomponerlas, de tal forma que puedan perder parte de su sentido, un sentido que ya no será incorporable, y mucho menos en su carácter propedéutico, pues de ese modo su filosofía perdería su especificidad y su intensidad propias. En ese sentido del ensayismo, de la búsqueda y de la profundidad no absoluta, quizá la apuesta de Heidegger no esté tan alejada de la de Lukács, autores de una obra siempre inconclusa y que, tal vez por esos años, ninguno de los dos confía en dejar sin acabar, en el caso de Lukács luchando de un modo casi edípico entre la pulsión hacia y contra la norma⁶¹.

61 Gil Villegas en *Los profetas y el mesías* añadirá a Ortega y Gasset —de quien dice que, tal vez al mismo tiempo, asistió con Lukács a las clases de Simmel en Berlín en 1906 (1998: 118)— como profeta *outsider* junto a Lukács del mesías Heidegger, como precursores de su filosofía. No hace falta llevar muy lejos la comparación con Ortega para ver también allí similitudes, y caer en la cuenta del parentesco entre sus tesis sobre la novela. Nos interesa remarcar cómo Gil Villegas en este importante estudio sobre la época detecta en esa línea Lukács-Heidegger un renacimiento de la filosofía de la Alemania guillermiana. Gil Villegas abunda en la tesis de Goldmann, citando los trabajos de Rainer Rochlitz (*Lukács et Heidegger* (1973) y *Le jeune Lukács* (1983)), quien muestra con toda certeza que Heidegger conoció algunas de las obras de Lukács, sobre todo los artículos publicados en *Logos* ("Metafísica de la tragedia", etc.). Ve en Simmel un maestro para ambos de donde nacerá la cuestión "existencialista" y el concepto de "ser-para-la-muerte" y, en el caso de AF, inaugura una concepción del arte radicalmente moderna (409).

Más allá de la interpretación de estos autores, el allegar uno y otro autor señala el retomar crítico de la cuestión de la metafísica y la ontología, así como una recuperación del legado kantiano y hegeliano, de la pregunta por el hombre y la temporalidad. El modo propio de hacer filosofía de Lukács entrañará una cierta dificultad, una cierta oscuridad, que es para él algo inevitable y que tiene todo que ver con la experiencia de la propia filosofía. Ya hemos dicho que son pocos los lugares donde el autor define su propia filosofía, cuál es su ontología o las reglas de su arte, aunque es un ejercicio de autocomprensión el ensayo que antecede a la edición alemana de AF. La obra conoce dos versiones, la húngara de 1910: *A lélek és a formák. Kísérletek* (es decir, "tentativa" o "experimento")⁶², y la alemana de 1911 (*Die Seele und die Formen. Essays*), donde modificaría la secuencia de los mismos y añadiría el ensayo a Charles-Louis Philippe, el ensayo a Paul Ernst y el ensayo a Leo Popper⁶³. Cuando se publica la obra, genera incomprensión, no sólo entre la crítica o los lectores más o menos duchos en asuntos filosóficos, sino en la propia universidad. Se percibe la obra como un producto bien lírico, bien oscuro, algo que ocurrirá a menudo con distintos trabajos. En una carta del 4 mayo de 1911 recibirá una carta de Bernát Alexander (profesor de la Universidad de Budapest) donde se le comunicará que se rechaza su habilitación para la universidad debido a que algunos miembros del jurado han encontrado su obra (AF) incomprensible, vaga e imprecisa (Lukács, 1986: 159/1982a: 222). Incluso la necrológica que realizó tras la muerte de su querido amigo Leo Popper será rechazada para su publicación por varios editores debido a su carácter "literario" y Lukács tendrá que pedir ayuda a Paul Ernst para su publicación (123/1982a: 257). Algo menos

62 En castellano podríamos traducir sin forzar mucho como "ensayo" pero no sería equivalente de "Essays" (como se vierte al alemán ese "essai" de Montaigne). Véase en este sentido la carta dirigida a Leo Popper el 22 de mayo de 1909: "Isn't 'kísérletek' [experiments] a beautifully appropriate word, instead of the dull and abstract 'essay'?" (Lukács, 1986: 81/1982a: 69). La correspondencia encontrada en la famosa maleta del banco de Heidelberg recoge cartas enviadas entre los años 1902-1907, y es una fuente de información valiosísima para entender algo más las inquietudes del joven autor en este periodo. Existen varias traducciones pero todas se basan en la edición realizada por Éva Karádi y Éva Fekete: *György Lukács: ifjúkori levelezése* (1981) y se limitan a una selección. La edición inglesa la amplía hasta el año 1920 y recoge también casi toda la correspondencia cruzada con Leo Popper, Ernst, Weber o Georg Simmel.

63 Existen numerosas ediciones y reediciones en varios idiomas. En castellano la más reciente es la publicada por la Universitat de Valencia (Lukács, 2013). Mantiene la traducción de Manuel Sacristán de la editorial Grijalbo del año 1975.

conocida que AF, y algo posterior a su publicación en Alemania, es su volumen de artículos titulado *Esztétikai Kultúra* (1912)⁶⁴. Ya vimos con el DM cómo Lukács se había debatido durante este período entre la honestidad de llevar su propuesta teórica a su máxima expresión, de desgranar ese saber que va ganando sobre el papel —con el, por un lado, peligro de caer en un intelectualismo vacío y, por otro, la necesidad de forzar los problemas hasta dar todo lo que tienen de sí— y su deseo de movilizar y cambiar el mundo con una literatura no propagandística ni pedagógica sino elevada a su máxima potencia. Lukács aprovecha este nuevo volumen de artículos para ofrecer al público los que piensa son ensayos más accesibles, menos líricos, artículos "ocasionales", pero que alumbrará asimismo una encendida defensa de la oscuridad en la filosofía.

Una parte de mis críticos y de mis lectores ha lamentado la oscuridad y el carácter incomprensible de los libros que he publicado hasta ahora. Que éstos los comprendan o no es un dato de hecho que no puede ser objeto de discusión; la cuestión es sólo si esta falta de comprensión es debida al modo imperfecto de expresarse del autor (...) o si es, por contra, una consecuencia necesaria, que habría que aceptar, del método intencionalmente seguido por el escritor (Lukács, 2017: 409).

Este fragmento pertenece a la introducción que redactó para la publicación del libro. Lukács se hace eco de modo irónico sobre la proliferación de calificativos que les merece a sus críticos coetáneos su propia persona y su libro ("romántico", "místico", etc.) intentando rebajar la dificultad del asunto tratado (que en él equivale a una exigencia formal) echando mano de etiquetas de manuales. Si estos ensayos son más *parciales* es porque su brevedad dificulta la complejidad del diálogo que llevará a cabo en AF y que requiere el enfrentamiento de puntos de vista diversos. Siguen siendo ensayos "con ocasión de" (no sólo ocasionales) pero que se acercan más al monólogo de un sólo punto de vista. Lukács se hace eco de las palabras de Hegel en uno de sus escritos tempranos que ve en la filosofía por su modo específico de ser algo

64 Existe traducción al español del artículo que da título al libro, "Cultura estética", en el libro anteriormente citado: *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud* (Lukács, 2015) preparado por Miguel Vedda, aunque, como se dijo, es una traducción del alemán que es a su vez una traducción del húngaro. Existe una traducción del libro completo directa del húngaro al italiano: *Cultura estética* (Lukács, 1977). El artículo de la edición de Miguel Vedda no recoge la introducción al volumen del propio Lukács que se citará directamente del italiano.

"esotérico" (*Esoterisches*) y que entiende como consistente más en un esfuerzo que la pereza o el miedo nos impiden consumir, que en un guiño al elitismo. Todo ello en un libro que, precisamente, está reclamando comprensión. Es decir, toda filosofía tiene un lado oscuro, no evidente, una dificultad a vencer, incluso en los casos de los filósofos que escriben aparentemente claro —piensa en Voltaire o Schopenhauer—, pero cuya aparente claridad una comprensión profunda de los mismos refuta. A ello podríamos añadir que aquellos que escriben aparentemente oscuro revelan en ocasiones una profunda claridad, una clarividencia que es la que el autor defiende en sus maestros. No hay una filosofía *divulgativa* porque la filosofía es llevar el pensamiento al límite, literalmente enfrentarlo con sus propios límites. Lukács ve, kantianamente, que la labor del filosofar es hacerse cargo de las condiciones de posibilidad del pensar más que del propio:

La esencia de la filosofía no es la suma de resultados determinados que se puedan resumir en unas pocas frases, sino una particular forma de vida del pensamiento. Los resultados de la filosofía cambian el contenido si se abandona (o se hace más fácil) el camino que conduce hasta ellos: no se trata ni de resúmenes ni de 'resultados científicos' sino de puntos culminantes y de coronamientos; por sí mismos son completamente vacíos (2017: 411).

El estilo no es indiferente y, como se repite en AF, la diferencia en la forma comporta una modificación de lo dicho, del *contenido* y por eso, también los románticos como los místicos — en su aparente oscuridad o superficialidad, su desvío de la norma— tal vez tengan algo que decir. Lukács se interesará también en otros textos de esta época por la mística hebraica, cuyas posibilidades políticas estarán conectadas con algunas obras que veremos más adelante. Vemos cómo en su definición de filosofía ésta es ya una *actividad* del pensamiento, pues aunque a menudo realice una defensa de lo vital como principio (oscuro) de lo (claro) formal, quiere hacer aquí una defensa de la filosofía en el sentido más teórico, para lo que se sirve de Kant o de Hegel, a quien se refiere en otras ocasiones, frente al modo de ser propiamente ensayístico de su propia filosofía, como el aspecto *científico* de la misma. La filosofía es conocimiento por conceptos, y su apuesta teórica que quiere estar en cierto sentido *viva*, ser práctica, reclamando

el espacio de lo poético como un terreno intermedio entre ambos, tendrá que ser puesta a prueba, para arrojar un poco de claridad en la oscuridad:

El pensamiento filosófico no puede ser más que conceptual, y no designa nada porque no tiene nada que designar. (...) Las dificultades mayores surgen donde —como en mi caso— se trata de filosofía aplicada, cuando la conceptualidad se reincorpora a la vida, y sucede que confiere un carácter unívoco a las expresiones necesariamente polivalentes de esta última (que devengan unívocas sólo se traduce en sus aplicaciones prácticas singulares) (412).

Por eso, solo en cierto sentido, la filosofía —en la medida en que profundiza en lo claro— es lo oscuro, y la vida —en su indolente claridad que acostumbra la vista hasta dejársela arrebatar— aparece como la oscuridad subjetiva tras la cual suponemos una inmensa riqueza.

3.2.— LA OBRA DE UNA VIDA

AF no pretende ser un libro evidente, y acaso no pueda serlo. Fue, en cierto sentido, un modo de autodescubrimiento para el filósofo, y un objeto fruto de la *vida*, del amor, que fue descubriendo poco a poco en su cara más pura. Su suerte es la suerte de Irma Seidler, su manera de ser el modo de ser de Leo Popper. La relación con Irma Seidler fue una relación necesaria e imposible. Se conocieron en casa de Karl Polányi y tuvieron una relación *romántica* hasta que, a finales de 1908, se separan e Irma se case. No dejarán de escribirse y de algún modo esa relación imposible que mantienen será la que Lukács vuelque en su libro, en su propio hacer *conceptual*. Hasta la propia dedicatoria tendrá que quedar oculta, velada (¿de quién? ¿por qué?). La trágica muerte de Irma (se suicidó el 18 de mayo de 1911), también la muerte anunciada de su amigo Leo Popper (aquejado de una grave enfermedad), marcarán en un sentido dramático un cambio de coordenadas, un intento de desapego de su vida y del modo de su obra. Dejará de escribir en húngaro y comenzará a escribir en alemán. La etapa anterior, "Florencia" la llama a veces (símbolo de su vida anterior y de su relación con Irma), será un *pecado lírico*, un pecado que sin embargo era el único que le acercaba a la vida de un modo otro que conceptual. Ya en el final de su relación Lukács sentía que había llegado el comienzo del fin de ese periodo de su

vida, autoconfirmado por el suicidio de Irma, pero que dejaría un rescoldo que seguramente sólo podría apagarse mucho más tarde —Lukács no abandonaría la noción de alma (*Seele*) hasta el año 1918. Leemos en una entrada de su diario, poco antes de la muerte de Irma: "Se han roto todos los vínculos —porque ella lo representaba todo. Y ahora sólo quedan objetivos compartidos y cosas; y trabajo. Porque ella lo era todo. Todo. Todo. Todos mis pensamientos eran flores que le ofrecía" (Lukács, 1985a: 106/2009: 23). También Leo Popper, de quien intentará sin mucho éxito publicar sus trabajos tras su muerte —Lukács recibiría como respuesta de los editores dudas sobre la calidad de los trabajos de su amigo— era, sin embargo, su alma afín, aquella en que se leía y a la vez era leída por él. Su modo de ser no era una incógnita sino, más bien, una facilidad para seguir adelante con el trabajo, para poder entenderlo, y una ayuda para explicarles a otros lo que querían decir(se). Se daba lo que parece que luego sólo podría darse en forma literaria. De su diálogo fueron resultando sus ensayos —cosa que atestiguan sus numerosas cartas. El modo en que se conocían íntimamente era el modo en que su búsqueda teórica se hacía solidaria de un ser y un buscar no sólo académico. El estilo de sus cartas une los aspectos más personales con los intereses *teóricos* hasta hacer difícil la separación, con publicaciones, con lecturas que, al fin y al cabo, eran parte esencial de su vida. El homenaje que le rinde en ese polémico escrito tras su muerte, donde se niega a exaltar sus virtudes personales sin entender en lo que de verdad consistían, una apuesta vital y también teórica, es sintomático. La necrológica acabará por publicarse en "Peter Lloyd" en diciembre de 1911⁶⁵, y nos mostrará cómo la vida de Leo Popper —acaso también pueda considerarse un escrito teórico-autobiográfico— donde el actuar, la forma y pensamiento forman una unión inextricable. Allí se pregunta por esa manera en que la riqueza puede ser, como hemos visto, una pobreza de espíritu y si no será más bien la forma la que frente a esa riqueza otorgue una (pobre) riqueza: "En el mundo de Popper es la forma la que une, divide y libera. La vida es la obra, el mundo es la forma, la composición; el abismo entre la forma y la posibilidad nadie ha sabido identificarlo tan claramente como él" (172). Antes de la forma lo que hay es posibilidad, sí, pero también esa riqueza a la que le falta la forma, esa ceguera que daba la convicción claudicante. La vida no

65 Existe una traducción directa del húngaro al italiano en el volumen antes citado: *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)* (Lukács, 1981). Citamos

formada no es un paraíso —la vida que renuncia a pensar, que no quiere intentar lo imposible, a formar la vida— no es la feliz organicidad por siempre perdida, y uno de los mayores elogios que quiere hacerle Lukács a su amigo no quiere estar basado en su pura existencia o, meramente, en elogios sensibles y afectivos, sino dotar de sentido a su vida en toda su integridad (o en sus fisuras), aunque para ello tenga que hacer una especie de *exposición teórica*. Entender así la vida es entender que ésta no es completa, que si hay que *formar* la vida es porque lleva en su seno una “irreparable e incomprensible necesidad”. Y aunque aquello que otorga la forma no sea ese todo de la riqueza irrecuperable, aunque la forma sea en el modo de la debilidad y la precariedad —en un ensayo, un poema o una carta— Lukács ve allí un potencial liberador no sólo teórico sino también práctico: La forma nace de la modificación de la materia y de los medios de expresión; de su pobreza y limitación nace la liberación. En la filosofía de Popper la teoría de la técnica deviene metafísica” (173). El potencial de la forma, ese trabajo sobre “la materia y los medios de expresión” que no es sólo forma estética, no es tampoco una realidad conceptual y *abstracta*, pues es también una manera de preguntarse por esos límites del concepto y su abstracción, es fruto de la vida, del deseo y, en tanto que forma de acción, algo no subsumible por una cadena causal, por el destino:

La forma, pura gratuidad, caso grande, específico pero no empírico, se introduce en la vida movida por un gran impulso metafísico, brota entre la obra y la fuerza creadora, deforma la intención y transforma el objeto, hace cuanto los hombres, inteligentemente y como sin voluntad, querían realizar, naufraga, y su voluntad deviene real (173).

Este elogio a la obra y la vida de Leo Popper lleva nuestra atención sobre los dones de su vida, sobre ese “milagro” que es su vida, que fue un traer a la vida el milagro.

Por eso tampoco se entendería su relación con Irma Sleider como una relación *puramente personal* —involucre esto los afectos que involucre— sino que el modo de entender Lukács su relación con ella, de modo complejo, implicaba una apuesta teórica y vital, cuyo reflejo filosófico-literario sería la relación de Kierkegaard con Regina Olsen. Expurgar lo personal o lo teórico, en función de nuestros intereses, sería faltar al espíritu de la apuesta lukácsiana (equivocada o no), y habrá que entender que AF tiene un aspecto más filosófico y a la vez más

estético —donde la elección del ensayo, que explica con ese texto dedicado a Leo Popper es la pauta— solidario de otro más vital y, a la vez, “metafísico” (por emplear su terminología) —donde su relación con Irma Sleider es la batalla a perder. Muy elocuentemente el ensayo sobre Kierkegaard se titula “La forma se rompe al chocar con la vida”. Será en AF donde tendrá que ganar esa noción de forma en que la vida es su otro, un otro no reconciliado, donde es el alma la que se sitúa perdida entre ambos, como antes la forma era un *entre* del alma y la obra. AF es fruto de su relación con Irma, y al pensar ésta se forjarán los textos que se irán publicando después en distintas revistas y del que AF es una forma de organicidad buscada: “El ensayo sobre Philippe será en verdad el gran ensayo sobre Irma. Ahora creo ser capaz de comprender en su forma el lirismo de la situación actual (al amor sin objeto) y a través de aquí todos los problemas relacionados con Ph[ilippe]” (1985 A :95). Es la vida y el diálogo con otros lo que le permite comprender lo que no es una mera cuestión teórica, lo que le tiene raptado —como si dijésemos de un poeta— y lo que, por eso mismo, no puede conllevar una decisión meramente teórica. La justicia o injusticia de su relación para con Irma se ve embrollada de modo consciente por la problematicidad de su investigación teórica, donde una relación *directa*, *amorosa*, lejos de parecer una solución obvia, podría llevarnos a pensar en otro tipo de injusticia por la ligereza de la misma, como se verá en el ensayo dedicado a Sterne, que es, otra vez, un ensayo sobre su relación con Irma, de manera que podría explicarse la totalidad de los ensayos de AF como un relato (un correlato) de esta relación, que es el mismo Lukács quien, con la nueva disposición respecto de la edición húngara de AF, llevaría a cabo. El otro camino, el de la teoría, el de la honestidad, ese que no se deja caer en una relación directa, no está exento de autorreproche, y su renuncia al *amor vital* —por emplear una expresión algo cursi pero que no renuncie a estas palabras, sino sólo a su unión: “¿No se debiera examinar con una solicitud angustiada toda ‘comprensión’ para saber si es efectivamente comprensión, y todo ‘amor’ para aclarar si en efecto se trata de amor?” (76) —al amor de Irma, le lleva a hablar de “su frialdad”, de “su máscara”, de su “incapacidad para la vida” y la necesidad que busca en el trabajo, como única forma de llevar a cabo algo digno para una posibilidad cortada de raíz.

Esta posibilidad tiene que ver con el ser propio de Lukács, donde la duda y la renuncia son los demonios que siempre retornan —difícil decir si para bien o para mal. Así de Sócrates

le intriga lo que llama “su máscara”, por qué es un personaje que apenas parece afectado por la vida y llevado siempre por la fuerza de lo intelectual, siempre en discusión y nunca callando:

¿Por qué Sócrates nunca puede permanecer en silencio? ¿Por qué nunca tomó la mano de uno de los jóvenes de Atenas a los que amó y por qué y cómo fue que nunca abrazó a ninguno de ellos? ¿Por qué no se quedó en silencio al final de los himnos de Eros sino que continuó hablando durante horas y entonces se unió a otro grupo de hombres discutiendo? ¿Por qué no pudo permanecer sin palabras? (67/1982a: 54).

Esto le escribirá a la escritora húngara Sári Ferenczi en una carta en enero de 1909. La figura de Sócrates representa el reconocimiento de fondo de una imposibilidad que divide a Lukács, la imposibilidad de comunicación entre las almas, y no cualesquiera almas, sino aquellas que debieran ser las más cercanas, la del amado y amante, la experiencia *humana* como el modo más puro de cercanía, un imposible:

La total ‘comprensión’ no es más que pura ilusión: todo lo que ella dice [Irma] de mis escritos es totalmente vacuo. Sin embargo, sólo esta clase de comprensión puede ser fructífera; cuando uno mismo establece presumibles ‘comprensiones’ porque la percepción de la mutua pertenencia es tan fuerte y tan profunda que pareciera imposible, contrario a todo instinto de vida, que en los puntos más profundos e importantes no existiera coincidencia. Las palabras ‘vacías’ acaso significan más y son incluso mejores que las que significan algo (...) (1985a: 93)

Sócrates, que no puede renunciar a la vida, como no puede renunciar a ella el trabajo científico si no quiere trabajar cegado y ensimismado, parece confirmarle la imposibilidad de la unión, el abismo que nos separa de los otros, sólo desde el cual la comprensión es un anhelo, aunque Sócrates es a la vez la fortaleza: “Sócrates, de cualquier modo, no posee una forma. Su máscara permanece como un irrompible cofre de yeso” (69). Su máscara es de yeso, de cera, pero casi ya no *humana*, es discurso que no puede formarse y se arruina constantemente, y es fortaleza que esconde su debilidad o su felicidad, es un desconocido para nosotros, y esa es, también, su “enfermedad”. Como le pasa a Kierkegaard, no puede limitarse a jugar con la vida: ahí donde la forma se rompe, lo que habrá será “gesto”, quien —como se ha resaltado a menudo— vive un

caso análogo de separación (de renuncia) con Regina Olsen, aunque —no lo perdamos de vista— es una comparación buscada por el propio Lukács, que representa no tanto a Sócrates como a Platón. Lukács ve ahí su propia fuerza y debilidad, se la está jugando vitalmente entre Platón y Sócrates, entre su renuncia a la vida y la aceptación del trabajo como esa carga que debía continuamente arrostrar —una “frivolidad”—, y un lugar en la vida, una comunidad sea de pocos o sea de muchos, donde el estado anímico no sea una veleidad. Hay como dos “vidas” (nos había dicho en DM), las de los que viven y las de los que comprenden, que no deberían ser dos y, sin embargo, la relación de ambos es la prueba de que son dos puntos de vista necesarios (para la vida, para la teoría) y cegados para los otros, donde sólo puede *ensayar* como en un juego ese entre imposible:

La *vida* lo borra todo; el tiempo, la evolución, los momentos se combinan y mantienen unidos a seres humanos que empíricamente están destinados los unos a los otros (descartando aquello que hay que descartar). La vida no ‘descarta’ nunca nada. Está fuera del espacio y fuera del tiempo. No hay olvido, no hay perdón, no hay estados de ánimo. Lo esencial entra en contacto con lo esencial (1985 A:89).

Y, aunque se sienta expulsado, es el amor por Irma de donde nace la teoría, adonde ésta vuelve a dirigirse como un naufrago que, ahído en su mar de abstracción, fuese llevado semiahogado de nuevo a la costa. Por eso Irma le dio su vida (no sólo intelectual), como una revelación y un acto de bondad.

3.3.— EL ENSAYO DEL ENSAYO

AF es un *ensayo* de vida y la forma del ensayo, su modo de vida, su modo de respirar. Si todos los autores que conforman los ensayos de AF son de algún modo Lukács, como heterónimos kierkegaardianos, es porque también de algún modo no lo son. AF está escrito a base de ensayos, pero es también un cuento, una narración que nos propone el autor y que en su disposición alterada con respecto a la edición húngara nos propone un recorrido, con su final, que aquí vamos a aceptar. No obstante reparemos en que esta obra —la más conocida junto con TN de

este periodo de juventud— es una recopilación de unos pocos artículos. La edición húngara de sus escritos juveniles publicada por primera vez en 1977 abarca más de cien títulos (Ifjúkori művek (1902-1918)), contando con artículos, reseñas, críticas literarias, sin contar con los proyectos interrumpidos —como un proyecto sobre Schlegel que nunca llegaría a completar. En forma de libro reunido por el autor hemos hablado también —dejando aparte DM— del volumen *Cultura estética*. La dedicación a estos ensayos reunidos, su importancia vital y teórica, nos permite mantener su preeminencia tomándolos como un cierto conjunto, pero sin desdeñar la importancia —en muchos casos de una profundidad análoga a éstos— de tantos otros escritos del mismo periodo. En todos ellos, críticas literarias, “necrológicas” o artículos científicos se mantiene la forma ensayística.

Decía Paul Ricoeur en “¿Qué es un texto?” que esta forma aparece cuando el diálogo se interrumpe, que es una renuncia a la vitalidad de una respuesta, es decir, que sólo cuando el diálogo socrático se interrumpe (no solo *de facto*) es cuando es recogido por Platón (o por aquellos que cuentan que lo escucharon). Esto quiere decir que este tipo de texto que sea un ensayo, en cierto sentido ya no es un *diálogo* pero, en cierto sentido lo sigue siendo, aunque sea como diálogo *interrumpido*. En todos los ensayos lukácsianos se refleja esa duplicidad del punto de vista, si queremos llamarlo así, que no es un punto de vista meramente particular, o posicional, sino de dos modos de entender(se) las cosas, esos modos que revelan la posición última y primera y que, en todos los ensayos, recibe nombres distintos: así “nostalgia” y “forma” en Philippe, o “vida” y “forma” en Kierkegaard, o “el instante” y “las formas” en Beer-Hofmann, de donde ya se ve que el alma quizá esté en el instante o en la nostalgia, pero que de todos modos son las formas las que nos los traen, que ese diálogo que intenta remedar la vida es ya forma.

“Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper” fue redactado en Florencia en 1910 e incorporado al principio de la edición alemana de AF⁶⁶. El ensayo como prólogo de AF es una manera de jugársela por partida doble: como explicación del libro que está entregando

66 Recientemente se han publicado dos libros que recogen este ensayo y la traducción de Manuel Sacristán de AF del año 85, acompañados respectivamente de prólogo y epílogo: *Esencia y forma del ensayo* (Lukács, 2015) y Ediciones sequitur, Madrid y *Qué es el ensayo* (sic.) (Lukács, 2016).

y como prueba sobre su modo de hacer filosofía que está por hacer y que debe estar separado de las que considera formas enquistadas en la filosofía, debiendo ganarlo para el presente⁶⁷. Hay en el ensayo un *lirismo* que tiene que ser explicado, algo que se le escapa a la obra académica en el prosaísmo de su sistematicidad, de la misma manera que en ese *Diario* había algo más que un elemento lírico, donde podemos ver algo así como un *ensayo* sobre el propio Lukács. En esta carta abierta a Leo Popper quiere explicar tanto la naturaleza de este género como el sentido de la colección reunida en AF, cuya unidad considerada como un todo no puede ser un mero agregado de ensayos esperando que de ellos resulte su sistematicidad. Lukács —como vimos al hablar de la Estilística— tiene que encontrar una “intuición” que nos dé el sentido de la obra o del autor y que lo quiera *todo*, aunque para ello tenga que conformarse con pequeñas *nadas*, tener un pie en lo literario y otro en lo filosófico y así, armados de valor frente a lo nuevo, preguntarse:

[E]n qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía (Lukács, 2013: 39/2017: 195).

Está en cuestión la unidad del ensayo pero también la unidad del libro, cuyo agente disolutivo viene más del propio interior que de afuera. Hasta el límite marcado por este trabajo en el año 1918, el ensayo va a ser el campo de batalla donde Lukács se bata con la academia —con Weber, con Rickert, etc.— con el requisito de crear una obra sistemática, una teoría de verdad, que no deje nada al afuera, para poder lograr su ingreso en la universidad, en el lugar del saber y la enseñanza, un recogimiento y reconocimiento académico pero también social, que le supondría

67 Le escribe a Leo Popper en junio de 1909: “Me alegro de que te haya gustado el plan de mi ensayo. No incluiré a Ibsen porque no es suficientemente bueno, tampoco el “Gauguin” porque no es suficientemente relevante. Tengo algunas otras reseñas como estas, por ejemplo, sobre Schnitzler, Strindberg, sobre Lajos Bíró y Dániel Job. Son todas bastante buenas, pero no quiero publicar una suerte de Colección de Ensayos. Prefiero tener unas pocas grandes piezas que son suficientemente profundas por ellas mismas y pertenecen y forman un todo. (..) Sabes que aquí todavía no comprenden que mi ‘Gauguin es un ensayo’” (Lukács, 1986:89). Es decir, no entenderán que una reseña o un escrito breve pueda entrar dentro de la categoría de *ensayo*.

dejar de ser un *outsider* (también del pensamiento). Su voluntad le inclinará a ello intentando alejarse del ensayo pero su honestidad intelectual, a pesar de la amenaza de ruina, le llevará a reincidir. Este ensayo es así de una importancia capital, no quizá por ser el mejor de su producción, ni por sus pretensiones —es una carta abierta a Leo Popper, casi una bagatela⁶⁸—, sino porque se tiene que enfrentar a una doblez que le hace mirarse a sí mismo de modo no congeladamente teórico, y darse cuenta de que esa labor de *explicación* no se puede construir de una vez por todas y tiene la consciencia de, aunque el *acabamiento* y la anchura de estas piezas elegidas en AF es un modo de engañar al ojo de la crítica, la defensa de ensayo sólo tiene lugar de manera inacabada y parcial —o, mejor que parcial, concreta—, que se hace “con ocasión de”, como diremos ahora. Hay ciertos hechos que no se pueden dar de modo eficiente, que tienen que ocurrir casi como milagros, y ciertos objetos (de arte) que no pueden simplemente estar en la verdad o en lo cierto. La forma es un modo de relación con el mundo, y esta forma del ensayo se niega obstinadamente a cerrarse a lo *científico*, al menos en dos sentidos, como lugar al que se dirige, donde lo doctrinal no interesa, y como modo de uso. El crítico literario o el filósofo ensayista son la misma figura y sus herramientas son los conceptos pero también lo artístico. La crítica y la filosofía (en este otro sentido) se preocupan —y como dice Lukács “ocupan” — más de las formas que de los contenidos —así como en Aristóteles la poesía era más filosófica que la historia—, los datos y los *hechos* solo les interesan remotamente, y lo que sí se les hace esencial es ese juego donde juegan el alma y el mundo, el cómo se vive, si se puede, y cómo se lo explica el alma a sí misma, dónde encuentra un lugar para vivir: “la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos” (41). Ya dijimos que al hablar de la separación entre algo así como materia y forma en Lukács debíamos hablar más de polos, pues no hay lo uno sin lo otro y así también tenemos que entender todas estas diferencias. En uno de los polos, el crítico, el que juzga sobre arte, puede decidirse a escribir al modo de su objeto, *artísticamente*, pues aquello de lo que habla no admite la forma de una ciencia. Y en tanto que esa forma es artística ningún ensayo —de mejor o peor calidad, olvidable o no— podrá ser sustituido por otro más

68 La estrategia retórica es la de estar dirigida a un “tú” al que se dirigen varias advertencias y al que se dirige el narrador, no obstante, con calmada familiaridad y de quien anticipa su réplica, como si de un diálogo prospectivo se tratase. No es tampoco de extrañar que cuando quiere hacer un ensayo sobre su *método* ensayístico acuda a un ensayo sobre Popper, su alma gemela.

correcto o desmentido de una vez por todas. Una teoría científica tiene, sí, algo de acabado, en los dos sentidos de la palabra. Y, sin embargo, el ensayo no es literatura, se reclama heredero de la filosofía, quiere decir algo sobre las almas y los destinos pero sobre otro terreno, desde esa brecha que separa los dos mundos. Platón es para Lukács el más eximio representante de los ensayistas quien, como él mismo en el capítulo dedicado a Sterne, nos ofrece *su filosofía* en forma de diálogo, un saber que no puede limitarse a aportar datos y conexiones como una ciencia y al que lo *literario* puede serle de gran utilidad. Esta conexión que busca el propio autor debería servir de advertencia a la hora de interpretar los textos lukácsianos —esta *carta abierta* cuyo redactor decide que no sea privada, ese cuento sobre una rey, ese diálogo sobre dos estudiantes, pero también los ensayos sobre Kierkegaard o Ernst — y no tomar al pie de la letra como tesis del autor, por ejemplo, la defendida por uno de sus *personajes* —por ejemplo la de uno de los dos estudiantes del diálogo y *no el otro* — o ese momento *intuitivo* en que se nos desgrana el saber lírico de, pongamos por caso, Novalis, sino la obra en su conjunto, con su juego de narradores y narratarios, con su indeterminación o su contaminación por parte de lo que llama “vida”, que pareciera no querer dejar avanzar a la teoría —con su juego de espejos y su doblez en las afirmaciones—, como en los diálogos platónicos —con esa historia que cuenta alguien que contó alguien que vio a alguien⁶⁹—, con esa ironía de tratar lo último como lo más banal. Nadie tomaría por las palabras de Miguel de Cervantes las de Sancho o Don Quijote, pero ni siquiera las de Cide Amete Benengeli. El ensayista, ese que ha perdido la *vida* —esa radicación donde se encontraba aquel que escribió una epopeya antigua o, incluso, esos diariosa Regina Olsen— tiene de algún modo que inventarse ese lugar, tiene que hallar una intuición que le guíe y un modo de exposición, una manera de recoger los despojos que salve en lo posible las ruinas del naufragio. La forma, como el ensayo, es el terreno intermedio entre el mar y la tierra donde intentamos recoger esos despojos.

El ensayo sobre Kassner se deslizará como un corolario de su “ensayo sobre el ensayo”, donde se desplaza la problemática del ensayo hacia los tipos puros del “platónico” y el “poeta”, una lucha entre el creador y el ensayista, con un tercero excluido, el científico, aquel que piensa

69 No desde luego no como el *juego* de los mafiosos, que conocen a un amigo, que conoce a un amigo, que... que sólo quiere ocultar una relación directa que sería imprudente comunicar.

que el que sabe de flautas es él y no el que las toca. El saber práctico del ensayista no ansía un tratado cerrado sino algo así como una destreza en el juicio, un saber práctico que teoriza sobre los que, quizá, saben tocar la flauta o hacer un poema. El ensayista no es un poeta: “Kierkegaard (...) llegó a una vida rigurosa en la fe, que descansaba en un fundamento platónico, y para llegar a eso tuvo que vencer en sí mismo al esteta, al poeta; tuvo que vivir hasta el final todas las cualidades de este, para poder luego fundirlas” (Lukács, 2013: 68/2017: 216). A su vez, si el ensayista se sitúa en el medio, la poesía es también un medio entre el poeta y el ensayista. Lukács ensaya en Kassner el tipo del ensayista pues con ocasión de él se encuentra y despliega el tipo de “poeta ensayista”, una paradoja que le deja desembrollar la suya propia. Aquí la pregunta por su vida, la vida de Kassner no es sólo una pregunta teórica sino por el carácter de su alma, de lo que tampoco hay ciencia y es su intensidad la que resulta reveladora. El modo de captar la vida del ensayista se sirve de la riqueza del mundo, de la vida de otros, pero el ensayo no desea imitar la vida —eso lo hará la poesía — sino revelar un modo de ser para lo que los conceptos de las cosas se quedan cortos, para lo que, esta vez sí, se necesiten *imágenes* verosímiles, y no caer en la trampa de pretender decir lo imposible, el Todo —“también Sócrates tiene que hablar con imágenes de su mundo sin figura”(45/199). En todo ensayo hay algo lírico y algo conceptual, y la *forma* del mismo, cuando no sea frustrada, será esa conciliación buscada, pero la diferencia específica del ensayo es su pretensión de lo imposible, su pretensión de formular —y dar respuesta — a preguntas para las que no hay un vivir o una conceptualidad capaz de darles respuesta:

Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia: la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida (47/201).

La ciencia no puede responder a esta pregunta por el ser del alma y del mundo, pero aparece en el ensayo en la radicalidad del preguntar: la pregunta por la propia *forma* que hace que el alma y el mundo se nos aparezcan —aunque sea en un poema y bajo la forma del *destino*. En el

ensayo, como nos recuerda Lukács, no puede haber *destino*, pues nada está escrito, no hay totalidad ni causa, no hay un sentido hacia donde dirigirse sino, en todo caso, una fuerza interior, inmanente que los alienta. Esa fuerza del alma, esa *energeia*, que da unidad y sentido, que es principio motor, esa forma, es la que tiene que captar el ensayo, y este es a su vez su modo de ser y la relación con su mundo de formas. En el arte y la literatura encuentra esa forma privilegiada que nos da el abismo —aunque no la única: Platón en sus *Diálogos*, Kierkegaard en sus *Diarios íntimos* o Lukács en algunos de sus ensayos no hacen crítica de una obra escrita ya dada sino de una obra *de vida*, por así decir—, esa condición de posibilidad que nos da el alma y el mundo y su relación, permiten hacer conscientes esas vivencias perdidas para los hombres, nos dan la forma como lo real. En cierto sentido el ensayo siempre fracasa, se tiene que contentar con comentar el poema o la obra de arte (o de vida), pero eso que busca, “lo último”, no lo podrá hallar, y su final sólo podrá ser “abierto e irónico”. No hay, en este sentido, una interpretación definitiva (del sentido de una vida, de un poeta), y sólo caben ensayos sucesivos, a cierta distancia pero en una misma dirección, como rectas paralelas que se cortan en el infinito. Así Platón sólo pudo realizar un ensayo tras otro sobre la vida de Sócrates, buscando la “verdad” y encontrándose con la “vida”. Esa intuición que se tiene del alma y de su mundo no puede ser una intuición *total*, no puede ser, obviamente, su vida por entero pues no se renuncia a la verdad pero tampoco al saber de los límites:

Así más o menos me imagino ‘la verdad’ del ensayo. También aquí hay una lucha por la verdad, por la corporeización de la vida que alguien ha visto en un hombre, en una época, en una forma; pero depende solo de la intensidad del trabajo y de la visión el que lo escrito nos dé una sugestión de esa vida (52/205).

Una vida que se juega por un lado en el terreno de la existencia (¿no es ésta lo no formado de la vida?), no de la ficción en tanto que forma, sino sólo de la forma en la medida en que vivir es una suerte de *práctica*, de espacio abierto, donde no sólo no hay destino (tragedia), ni “necesidad cósmica” (narración), ni *naturaleza* (lírica). Pero por otro lado las *ficciones* son constitutivas de la condición del hombre, y no funcionan al modo de la ciencia, donde unas reemplazan a otras porque aquellas estaban equivocadas (eran menos *verdaderas*), lo que hace

que tampoco una concepción del mundo —se vio en DM— sea la única de una época y no puedan darse casos de, pongamos por caso, *romanticismo* tardío —aunque sí sería más extraño encontrar físicos ptolemaicos en el siglo XX. Este ensayo que trata de ficciones de otros —como ocurrirá en muchos casos en AF— ha perdido su camino y, a semejanza de otros géneros cuya novedad y posibilidad está en cuestión —así antes el drama o luego la novela—, su posibilidad está en entredicho. El ensayo en Platón fue el nacimiento de la filosofía, un saber que no era de cosas y que no tenía lugar —Sócrates es en cierto sentido “antigriego”—, y aquí este ensayo (moderno) que intenta ganar Lukács, pues se ha perdido —como cuando alguien se extravía—, está bailando también en esa cuerda floja que es el único camino que le es posible —osada empresa que quiere conscientemente distanciarse de lo anterior. El ensayista no podrá cejar en su empeño de serlo, no podrá dejar su búsqueda, pero sabrá que ha perdido el rumbo cuando se acabe encontrando, no con eso que busca, sino con algo que es sólo mera charla sobre las obras de arte, o sobre sí mismo, es decir, cuando deje de ser una *praxis* que se niegue a renunciar al mundo, también a juzgarlo.

3.4.— AMOR Y POESÍA

Hasta la “Metafísica de la tragedia” la posibilidad del ensayo está abierta, aunque Lukács no haya escrito una “metafísica” ni tampoco una “tragedia”, y por eso el guión lógico de esta narración que se compone sólo de un modo fingido puede acabar concluyendo. Ese pensamiento que se levanta en su relación con Irma Sleider, si es consecuente, no podría nunca desplegarse por entero:

Creo que resulta apenas perceptible —ni siquiera para Leo— que el carácter radical del ensayo sobre Ernst es el de un ensayo sobre Irma. No importa. Se deriva de su estilo. Es un estilo nuevo, filosóficamente válido. Abandona el objeto para llegar a la cúspide absoluta (Lukács, 1985a: 99).

De Kierkegaard Lukács destaca ese “gesto” —recordemos también a Sócrates— que es el lugar donde la vida y la forma se unen, ese lugar que, referido a su relación con Irma, es el motor del

que brota AF, sus formas como esa torpeza y rigidez que es lo único que trae al frente lo vivo. El final trágico de la relación de ambos es sólo un final en la línea del tiempo.

Hay un texto —ya citado— de Lukács que se llama “Acerca de la pobreza de espíritu: Una conversación y una carta” donde una mujer escribe una carta relatando la conversación mantenida con el hermano del destinatario, quien, unos días después se suicidaría. El diálogo reproduce de memoria esta conversación detallada que tuvo la narradora, cuya hermana se ha suicidado, con el hermano del narratario, quien barajara la posibilidad del suicidio al sentirse culpable de la muerte de aquella. No es difícil ver aquí un trasunto del hecho biográfico ocurrido entre Lukács e Irma. La intención de la narradora es la de explicarse lo que no tiene explicación: “un intento por interpretar todo a partir de ese centro cuyo esclarecimiento es, para nosotros, lo más importante” (Lukács, 2015: 162/ 2017: 391). Este camino abrirá una vía de escape de AF, de una ética donde, como en *Crimen y castigo* uno pueda reclamar una culpabilidad que se le adeuda, una culpa que, en el caso del hermano del narratario siente que falla en una comunidad que considera que no tiene culpa, pues se sigue sintiendo culpable “ante los ojos de Dios”. Es una denuncia a ese propio gesto de renuncia que —en el caso de Kierkegaard, en el caso de Lukács— descubre sus grietas, descubre su incapacidad para controlar los destinos y tiene que encomendarse a la “Gracia”. Kierkegaard renuncia a su matrimonio con Regina Olsen cuando estaba a punto de casarse con ella, pero no la ha dejado de amar. Ese pequeño gesto — que oculta y revela— lleva a la pregunta por el sentido de su vida, por esa fidelidad en la ausencia que luego se tornará delito. Kierkegaard, nos dice Lukács, poetiza su vida para poder decirla. Lleva a cabo ese gesto, esa decisión que marcará su vida —en el mismo sentido que un final trágico marca la pauta de la tragedia. Para este gesto no hay explicación porque es más bien ello lo que explica, en su carácter de praxis es no reasumible en una cadena causal, y en tanto que foco que irradia sentido es un centro alrededor del cual se organizan los detalles de su vida (fabulada). Kierkegaard siente como deber vital el vivir según sus principios poéticos, uno de cuyos papeles (“heterónimos” los hemos llamado antes) es el de *seductor*. Pero este control inducido en la vida es, claro, como la bruma un sueño que levanta el aire del exterior, tal vez del mar que antes nombrábamos, y revela que la vida no cabe en un sistema: “[E]l sentido más profundo de la filosofía de Kierkegaard es este: poner puntos fijos bajo las transiciones constantemente oscilantes de la vida y diferencias de cualidad absolutas en el

fundido caos de los matices” (2013: 79/2017: 244). La paradoja de Kierkegaard es que en esa reivindicación de lo *singular* le lleva a un camino hacia lo absoluto; en esa búsqueda del amor, el amar, el objeto amado puede convertirse en un obstáculo y lo más concreto se torna lo más abstracto, y allí, lo que pretendía ser sinceridad y honestidad, es manchado por la duda del olvido de lo otro. En esa salvación que pretende con su renuncia está también la sombra de la duda: ¿salvarla para quién o para qué? Pero si él salva a la mujer la mujer a su vez le salva a él, le salva “para la vida”, y se vuelve a recolocar así la duplicidad de AF en aquella forma que busca lo absoluto y la divinidad, y la forma de la sensibilidad, si bien en el particular modo de lo ficticio, que se conjugan en Kierkegaard como “el mundo de la poesía pura” y “el mundo de la fe pura”. La existencia está ahí como un fondo irrenunciable, pero esta honestidad y fidelidad se traducían en la “infidelidad” de tratarla como medio que lleva al absoluto, y aquí sí está su fidelidad a Dios. En la poesía no hay gratuidad sino, como mucho, imitación de la gratuidad, pero es sólo en esta imitación de lo gratuito que la gratuidad deja de ser una nada desde su punto de vista. Lukács escribe en la misma época en que está escribiendo los primeros ensayos de AF (1908) un cuento que lleva por título: “La leyenda del rey Midas” (Lukács, 1979). Es una reelaboración del conocido mito. Midas es un mozo que abre por primera vez sus ojos al mundo y se maravilla de las bellezas naturales, hasta que conoce a un hada de cuyo canto se prenda, un canto donde cree ver las respuestas a sus preguntas. Lo múltiple del bosque que le había prendado empieza a desaparecer y se empieza a bañar del dorado matiz del canto del hada, precioso pero igual. Así ansía marcharse y volver de nuevo a descubrir el mundo, algo que pueda vivir otra vez como *suyo*, y no del hada. Su condena en forma de maldición será conservar la belleza anhelada en forma dorada, convirtiendo en oro todo lo que tocara. Conocerá entonces varias jóvenes a las que anhelará, a las que abrazará hasta convertir en oro, sólo para conocer el amor verdadero en el instante en que conoce a una mujer a la que ama tanto que no se atreverá a tocarla, que será capaz de renunciar a ella, de renunciar a la vida. Ese don de Kierkegaard (y de Lukács) de convertirlo todo en su forma más pura, en su forma más elevada, no sólo la del concepto, será vivido como una maldición donde sólo queda el heroísmo de la renuncia, un heroísmo que tiene la sospecha de espurio. Este tema volverá en el ensayo sobre la “nostalgia”, en su “Charles-Louis Philippe”(2013, 162/2017: 284), en cuya *Marie Donadieu* dos jóvenes se disputan el amor de una mujer (¿también a la mujer misma?) y allí se nos mostrarán dos tipos

puros de *amor*, el de aquel del que “sabe de mujeres” y aquel del que “sabe de amor”. Este segundo tipo es el que rechaza el amor y lo vive como una “escuela de autoconocimiento”, aquel al que la mujer le da la vida pero sólo para volver a apartarse y poder acendrarla en formas más puras, pues: “Él vive ya en otra vida —la vida viva, la llama, citando a Dostoyevski— que es para él la única verdadera. Su amor se ha convertido en nostalgia, ya no necesita ninguna mujer ni ningún amor” (170/291). Como en Kierkegaard la vida es un camino para crear formas para la propia vida, pero el camino elegido tiene un reverso de incertidumbre y ambigüedad, eligió interpretar su camino desde su gesto e interpretar el fondo inmanejable desde su elección.

Cuando cayó por la calle y le llevaron al hospital dijo que quería morir, porque la causa que él representaba necesitaba su muerte. /Y murió. Pero todas las cuestiones quedaron abiertas con su muerte: ¿adónde habría llevado el camino que su tumba interrumpió repentinamente? ¿Adónde iba él cuando tuvo que encontrar la muerte? La necesidad interna de la muerte no es más que una posibilidad de explicación en la serie de las infinitas que hay, y si la muerte no acudió por una llamada interior, si no llegó por orden, no se puede considerar final el final de su vida, y en el espíritu hay que buscar el ulterior serpenteo de aquel camino (92/235).

En Kierkegaard la muerte será una metáfora de la renuncia a la vida, la búsqueda de una necesidad interior, pero los ensayos siempre quedan abiertos, sólo reciben su explicación de nuevos ensayos, ensayos que, como el rey Midas, se niegan a aceptar destinos ajenos.

3.5.— POESÍA Y ACCIÓN

Lukács ve en el Romanticismo a la vez la mayor exigencia de movilizar unas fuerzas que actúen en un mundo donde “el nihilismo de la vida” parece dominarlo todo y, a la vez, la mayor de las impotencias que —en sus formas más acabadas y completas— tiene que recluirse en la individualidad, crear una comunidad reclusa del mundo. El ejemplo por antonomasia, nos cuenta en su “Novalis”, fue Goethe, el único en lograr que el atomismo sentimental se irguiera lo suficiente como para lograr una mínima unidad y orden, aún incommunicables y no compartidos, con su “culto tiránico del yo” (2013: 95/2017: 237). Goethe y los románticos encuentran el peligro de un “racionalismo” que ya no sirve para explicarse el mundo, pero sus

soluciones no nos sirven, sino que sirven sólo, de alguna manera, para él mismo. El problema para el que busca solución es el de la *cultura*: lo buscado por el camino de la formación, de la *Bildung*, será la cultura. Lukács trata este problema —en el fondo el problema del *nihilismo* que subyace al yo— en el artículo ya mencionado “Cultura estética”. En este ensayo —muy cercano a la teoría crítica y a sus textos más sociológicos— realiza una crítica a la cultura contemporánea, a la que le reconoce en su modo de ser “estético” su trampa. El desarrollo de la técnica y la exigencia de *cultura* dividen en su seno al individuo y forman otros dos tipos puros a los que va a llamar el “esteta” —una especie de nuevo sofista— y el “experto” —que deja a la razón más calculadora dominar el resto de su vida. El primero representará la exterioridad, en un mundo desposeído de sentido y, el segundo, la interioridad más ciega hacia el mundo. Ambos caminos son una suerte de egoísmo del yo, son solidarios entre sí y si, por un lado —en conexión con tesis benjaminianas— la técnica aplicada al arte hace que todas las cosas puedan resultar artísticas por igual, *estéticas*, por el otro hace que sea la interioridad más pura la que descubra una esteticidad incapaz de compartirse, a la que le falta una comunidad (letrada, o del tipo que fuera). Si la cultura quiere ser algo más que esto, y los símbolos una guía que pueda orientar al hombre en su vida, esta esteticidad no lo logra, sino que vuelve la vida una sucesión sin fin de “humores”: “El estado de ánimo (*Stimmung*) es el punto central de la cultura estética” (2015: 187/2017: 417). Por este camino el arte se vuelve entretenimiento, no tanto en el sentido de diversión como de ocupación *con lo propio*, que en su ensimismarse cede ante un estado de cosas que Lukács considera inicuo, frente al que piensa que el arte tendría que ser, al menos, una resistencia crítica. Que el arte se vuelva técnica y que el arte se vuelva psicológico, *estético*, son dos caras de lo mismo:

[E]l desarrollo de la cultura universal, que ocupa al hombre solo en un punto y nunca afecta del todo a su personalidad, de todos modos va en una dirección: debilitar continuamente lo ‘humano’ en el hombre, de modo que las necesidades espirituales, que así solo viven velada y endeblemente (...). Los hombres más graves desprecian todo arte; la mayoría lo ‘goza’ con profunda indiferencia, o se acostumbra a él porque ‘forma parte de la educación’ (191/420).

Sólo los verdaderos estetas —Ibsen, por ejemplo—, los que han recorrido su paradoja hasta el final (trágico), los que han peleado con el mundo y las formas, tendrán algo que decir. La *forma* es una reivindicación mundana, política, y Lukács ve un problema en que las formas hablen hoy día más de nosotros que del mundo, y en este sentido el arte es *redentor*: “La forma: el máximo esfuerzo bajo las circunstancias dadas de una situación dada; esta es la verdadera ética de las formas” (197/426).

De este magma romántico que, tras Goethe, busca nuevas posibilidades de vida, un lugar en el mundo, y que encuentra en la poesía sus armas, surge Novalis, quien ve en el primero un modo de acción imposible para él, una armonía hermosa pero que se aísla, que es inalcanzable. En esta situación Novalis intentó crear una nueva “cultura”: “La poesía es el modo de acción peculiar del espíritu humano” (2013:102/217: 240) —le cita Lukács. Y aquí está el peligro de una necesidad de cultura que sea un adaptarse a esos bienes “culturales” por descubrir, o un *poetizar* la realidad que le otorgue una ordenación que no tiene, que es vivida como una ausencia, y que consuele, que aíse, pero que nunca pueda *crear una cultura* pues esta requiere algo más que la obra de poetas. De los muchos esfuerzos aislados no se podía lograr el todo: ese arte de vida descoordinado, consciente de la falta pero no del remedio, nunca se tornaría en orden, y el mérito de Novalis es, para Lukács, una planteamiento consciente de la situación, una denuncia que sabe medirse con su tiempo, una alegoría de lo romántico que se torna ya burgués. Hay una *justicia poética* que en el mundo o no es poética o no es justicia.

Lukács procurará separar muy bien esta actitud “panpoética” de Novalis de la conformación de un arte burgués como, por una parte, arte *psicológico* —lírico hemos dicho también— y, por otro lado, arte *técnico* —donde Lukács incluye ciertas formaciones de ese “arte por el arte”. De esta deriva artística se ocupa AF en los ensayos dedicados a “Stefan George” y a “Theodor Storm”. Son la nostalgia de sentido y la deriva estética del arte la línea los que unen estos tres ensayos. El ensayo de Storm está dispuesto primero en el libro, a pesar de ser un año posterior, y allí se denuncia esa disposición técnica del material artístico que busca la novedad por la novedad, que convierte los medios en fines, y que no consigue ver en esta situación un sentido que le falta, fiándolo todo a estas fuerzas de la técnica que se aparecen como salvadoras: “no es más que una máscara detrás de la cual se esconde el dolor salvaje y estéril de una vida fallada, destruida, el dolor vital del romántico que ha llegado demasiado tarde” (113/429).

Lukács está interesado no sólo en realizar una crítica de este modo de vida *burgués* sino en desplegar el sentido de esa vida, aunque su modo de ser sea el de la falta de sentido, enfrentarlo con su cara más terrible, el de lo ilimitado, dominado por una razón escapada a sí misma, y con una falta de conciencia que la infantiliza. Como habría dicho Weber, la ética de esta burguesía (protestante) es la del *deber*, y su deber es el trabajo, pero el mayor peligro está en su falta de fin, en su falta de imaginación que hace del “trabajo por el trabajo” —correlato social del “arte por el arte”— una renuncia del hombre ante sus propios productos nihilizados. Aquí le interesa la reflexión de Storm, pues discute sobre la necesidad para el ánimo de entregarse a un trabajo *mecánico*, recurrente, es decir, sin sentido, naturalizado (cosificado). El mismo trabajo con al que Lukács sueña con entregarse en su *Diario* como salvador, no como una herramienta política y crítica sino como un calmante del ánimo. El trabajo funciona como una especie de olvido de sí que puede hacer pasar la vida de Storm por “aprobématica”, es una respuesta del alma a un orden que le conviene.

Storm se situará en el quicio entre dos épocas, donde esa “laboriosidad del artesano” se va a volver problemática, donde la renuncia y la aceptación del trabajo van a ser incapaces de colmar ese anhelo que todavía no tiene forma pero que se va haciendo consciente. El mundo no ofrece ya una vía de escape y el refugio en lo interior. Con todas sus riquezas se empieza a volver doloroso porque ya no puede contener lo exterior, informe y punzante. Es como si el mundo tuviese una voluntad que se negase a que le dieran la espalda, y el esteticismo en respuesta tuviera que hacerse más puro, más interior:

El rasgo esencial profundamente burgués de esta poesía es la absoluta inseguridad de la vida en todas sus exterioridades y la firmeza inquebrantable cuando se trata del alma. Este es el tono vital de la burguesía que empieza a sentirse insegura; en ese tono vital la antigua gran burguesía en trance d desaparecer se hace histórica, profundamente poética en sus poetas todavía íntimamente intactos (134/264).

Así, entiende Lukács que la forma que va a utilizar Storm y que le conviene a este sentimiento es la de la poesía que se vuelve hacia el alma —en verso o en prosa— pues la “novela corta” o *Novelle* (cercana a los poemas en prosa baudelerianos) no quiere profundizar en el contenido

de la riqueza de una vida sino destacar *sensiblemente* un episodio de la misma; y aquí el episodio no puede ser, como en los cuentos antiguos, simbólico: ya no hay una forma común ni una lección que enseñar. El mérito de Storm lo ve en el empleo de esta “forma sin forma” a la que, sin embargo, consigue dotar de cierta organicidad, de cierta unidad, que podría haberse tornado en un prosaísmo totalmente carente de interés. Se da cuenta de que el problema está en ese lirismo ensimismado, y que hay una pugna entre lo interno y lo externo, y logra dar forma a este sentimiento vital.

De este sentimiento de *falta de comunidad* trata también “La nueva soledad y su lírica: Stefan George”, de la nostalgia y la soledad modernas desde el punto de vista de un poeta —un poeta “frío”. Este esteta sin comunidad hace gala de su hermetismo, de su falta de vivencias comunes, pero la cuestión está en saber si esa frialdad es simplemente una falta de comprensión de los otros o un aislamiento inevitable de un alma cuyo modo de ser debe darnos la respuesta a una situación dramática. A veces la forma en su sentido más *técnico* puede ocultar más que mostrar. La cuestión es: ¿cuánto puede aquí la expresión lírica? Lukács había definido la lírica como el momento “cuando se encuentran el alma y el trasfondo y crecen juntos en una unidad nueva que no es separable ni en el pasado ni en el futuro” (48/202) La lírica es en Lukács sin tiempo (a diferencia de la novela). Puede ser un instante dramático pero que se diferencia del drama en que no hay una acción y un destino que se trate de elevar a símbolo; hay una imagen, tal vez un “gesto”, pero sólo en la medida en que el gesto es lo que queda cuando ya no se puede actuar —como la alegoría es lo que queda cuando ya no hay símbolo. Los poemas de Storm, nos dice, “dan las ideas platónicas de las tragedias liberadas de toda realidad empírica” (150/276). Lírica dice en Lukács también *subjetivo*, personal, psicológico, eso no sólo incomunicable sino también falto de interés. Los hechos pueden ver en Storm un poeta frío o de un lirismo elevado que nos interpela, que comunica algo del mundo, pero no es la mera forma *hermética* o la cualidad de nuestro sentimiento —tan variable en función de la época— lo que decide sobre su cualidad. El ensayo de Storm es un ensayo sobre la forma y el tiempo estático de la poesía, pero también sobre esa “nueva lírica” que puede ahora realizarse tras esa tragedia sobre el final de una clase, ese momento en que los tiempos cambian. Pero en algo que en el poema queda, que el tiempo no puede alterar, algo sobre “los problemas últimos” sobre el que el hacer hermenéutico apenas tiene nada que decir. Lukács ve en Stefan George a un *esteta* que no

acepta de buen grado unas formas que ya han dejado de ser significativas, unos contenidos que, a lo sumo, lo podrían acercar de modo banal a sus contemporáneos, y ve en ese hermetismo una manera de crear las propias condiciones para poder volver a *decir algo*, como una paradójica insumisión *contra el mundo*. Lukács entiende por una “época artística” la época necesitada de arte, donde las formas —por ejemplo— teatrales ya no sirven para expresar el dolor, o las canciones ya no pueden cantar la alegría, como ocurre —por citar una suerte de *épica moderna* (es decir, imposible)— en *El señor de los anillos*. Allí los que *cantan* son los *elfos* y los *hobbits*, los que han conocido y conocen todavía una época de armonía, donde es posible el descanso, y son los orcos y demás seres malvados los que se afanan, los que se rinden a su animalidad y su deseo, y sólo conocen un orden del tiempo impuesto a la fuerza por una nueva forma que busca consolidarse. Si las canciones cantan lo que se pierde —que diría Antonio Machado— es porque estamos ante una nueva forma de lírica, y por eso George tiene que encontrar “la forma del poema hoy”, en esa situación de ruptura moderna. Ya no hay un “estilo” para la canción, y hasta la propia existencia de estilo está puesta en cuestión. George es un cronista que levanta testimonio *lírico* de esta situación trágica, polarizado hacia lo anímico más que hacia lo mundano, donde la soledad le abre camino a la nostalgia que, a partir de ahora, va a buscar AF en la forma de la novela. Si cada vez hay menos *usuarios* de la lírica, si ya no hay esa comunidad de usuarios, el poeta sólo puede volverse lírico e intimista, cantar para unos pocos (¿con la esperanza de llegar a los muchos?), y ese mundo de organicidad e inmanencia que se ha perdido lo crea y lo refugia en su poesía. Esa es la forma de la nueva lírica y el único camino que encuentra el poeta, y por eso, como hará más adelante con Dostoyevski y sus novelas, dice que tal vez no sean ya “poemas”, como las del escritor ruso no son ya “novelas”, sino una forma nueva que descubre un camino hacia algo otro —camino que no puede sólo el poeta sino que, a veces, descubre y acompaña con sus versos. Los rasgos propiamente modernos de George son los de la lírica que —como en el drama— está hecha para ser leída, que ya no se canta, y donde lo cotidiano y lo superfluo —como en Virginia Woolf— son instantes de un mundo que nos falta, donde el fondo, el escenario, la orquesta, pasan a primer plano porque el protagonista (y el cantante) se han quedado sin nada que decir (o cantar). De algún modo esa lírica abre el camino hacia la dispersión, hacia la novela y su *temporalidad*, donde lejos de ganar ningún tipo de organicidad tendremos una nueva forma de la problematización de lo moderno.

Hoy lo narramos todo, lo narramos a Uno, a Alguien, a Todos, y, sin embargo, nunca hemos narrado realmente nada: todo el mundo está tan cerca de nosotros que su proximidad transforma lo que de nosotros le damos, y al mismo tiempo está tan lejos que en el camino entre los dos se extravía todo (155/281).

En esta situación la comunidad se busca en lo mínimo, tanto en el espacio como en el tiempo, en el instante, en el pliegue de una falda (la pequeñez decide acerca del alma y significa la vida interior, decía Virginia Woolf), se encuentra una intimidad en la imagen poética, una “sociabilidad interior”. Hay conciencia de la pérdida, pero no se sabe si se puede volver, si ni siquiera tendría sentido reencontrarse con lo perdido y, en esa dispersión de lo mínimo, en esa indiferencia de la vuelta atrás, donde el pasado carece de sentido, la novela tendrá que buscar una propia inmanencia que encuentre esas conexiones que ya no existen, pero la inmanencia —el posible mundo Dostoyevski— desde ella misma —el mundo de Dostoyevski sin Dostoyevski— no se puede ver.

3.6.— LA NOSTALGIA DEL NOVELISTA

Reparemos en el hecho de que los tres autores con que —exceptuando el último ensayo dedicado a Ernst que se añadió en la edición alemana— se cierra AF —Charles-Louis Philippe, Beer-Hofmann y Sterne— son todos, aunque no en exclusividad (el segundo, por ejemplo, es también conocido como poeta y dramaturgo), novelistas. No tanto para inducir una lectura continuista y evolutiva de los estilos en el joven Lukács —que ya hemos desestimado, aunque su atención pueda decantarse más por uno u otro en uno u otro momento de este periodo— como para señalar desde dónde parte (de distintos frentes) la reflexión sobre la novela, que este camino abierto por la propia modernidad tiene su reflejo ya en esta primera obra que, en ocasiones, tiende a oponerse tajantemente a TN. Los estilos convienen a las épocas pero ni unas ni otros se determinan. Por ejemplo, en el volumen titulado *Cultura estética*, que recoge textos de 1908 a 1910, la mitad de los mismos están dedicados a novelistas. Algunos son ensayos de ocasión y están dedicados a alguna novela en concreto (de Schnitzler, del escritor húngaro

Dániel Jób, de Pontoppidan...). Uno de ellos, de 1909, es el ensayo titulado “La segunda novela de Thomas Mann” (Lukács, 1977a, 76). Lukács ve en este momento en Mann —que sólo ha publicado dos novelas largas hasta el momento: los *Buddenbrook* y este *Alteza real* (*Königliche Hoheit*)— uno de los mayores representantes de la épica moderna: una épica que lo es de la ruina. Mann retrata esa multiplicidad que conduce a la destrucción, donde, como un cronista, levanta testimonio de lo pequeño, del indicio, y aventura eso que está por ocurrir. Esta estilización en cierto modo romántica hace de las cosas minúsculas el símbolo de la vida, la “grisura” permanente que va desvaneciendo el color del mundo en un solo tono. En Mann se va a encontrar con una de las características principales de la épica moderna, la ironía, una distancia insalvable entre lo dicho y quien lo dice o, de otro modo, entre lo narrado —el destino que aparece en la novela— y el narrador. El sentimiento vital que subyace a esta ironía es la separación de los mundos, el fin de esa naturaleza orgánica que se añora y la “nostalgia de la comunidad”⁷⁰:

El tono irónico nuevo y de tipo diverso es dado por la misma tragicómica inalcanzabilidad de los deseos, de las extrañas tragedias del aislamiento y de la soledad, que se hacen reales cuando alguien que vive de este modo logra, a pesar de todo, encontrar algún punto de contacto con la vida. (...) En las novelas de Mann el lirismo ínsito en las cosas asume un tono poético: se oyen invocaciones nostálgicas de la vida, y los grandes contrastes se acentúan mediante exageraciones grotescas y contraposiciones fantásticas (79).

Esa nostalgia de la comunidad perdida expuesta en tonos líricos, ese aislamiento del hombre que va a dar lugar a su tragedia, esa dispersión que hará que se pierda intensidad, que se multiplique lo real y se desvanezcan los colores es el camino que comparte este novelista con los novelistas de AF. El tono lírico es apenas un remedio para elevar el frágil desvalimiento a que lleva el camino de la nueva *épica*, es difícil que nada se eleve por encima del horizonte. El camino de esta forma, como le pasaba al drama, tiende bien a intelectualizarse, bien a volverse poético como una vía de escape a sus dificultades. En el mundo, pero también en la obra, que algo se eleve a símbolo, que gane para sí una organicidad y una armonía de lo separado es casi

70 El texto original es húngaro. Se citará por la traducción italiana.

un milagro. Dar forma a la decadencia de la pérdida de la comunidad, ya no mediante acciones sino mediante el gesto, mediante el fondo, buscando en la riqueza la vida aún a costa de desbordar el receptáculo de la imaginación, es la tarea que ve Lukács en el novelista. El peligro de la grisura, de lo anecdótico es mérito del cronista evitarlo, logrando una organicidad en la obra que consiga mostrar las condiciones de su mundo a base de rescatar la riqueza del mismo, no de destacar una acción o un momento del mismo, y la pelea es, por ello, también con la *sucesividad*, por eso al novelista se le exige un tono —y tal vez por eso algunos finales o, incluso, malas traducciones, se nos hacen intolerables en determinadas novelas. Lukács descubrirá en la introducción del *tiempo* la clave fundamental de la novela.

Es admirable la gran fuerza épica gracias a la cual Thomas Mann consigue dominar el carácter anecdótico de la trama, gracias a la cual consigue privar a esta última de su aspecto accidental y del efecto sorpresa, e introducirla en la tranquila marcha de los sucesos que ocurren con simplicidad (84).

Ese elemento de la nostalgia, de la vida y de la comunidad que Lukács había descubierto en Irma, es el que le lleva a Philippe a preguntarse dónde encontrar la “patria” para encontrar un camino trágico: “ser uno es encontrar la patria, y la verdadera nostalgia no ha tenido nunca patria” (2013:163/2017: 268). Philippe es el nostálgico, es el poeta y el amante que crea lo que ha perdido y que duda de si alguna vez existió lo amado. En él se siente la pérdida como un vacío, pero un vacío sin forma y sin recuerdo. Este camino de la nostalgia, del amor, es el camino del conocimiento del otro y de uno mismo, donde la realidad es ese barro del camino donde hemos de enfangarnos por mucho que sólo queramos volver al hogar, a ese hogar que ya no recordamos. Hemos citado la imagen de la mujer amada como fin que se revelaba medio, a propósito de Kierkegaard, a propósito de Philippe, pero esta presencia marcará también el ensayo de Beer-Hofmann y de Sterne. Beer-Hofmann se preguntará qué significa y qué puede significar un ser humano para otro, y en Sterne esos dos amores de la *Marie Donadieu* irrumpirán en la discusión *meramente* teórica sobre el modo de construcción de la novela: el amor que sabe de *la* vida y el que sabe de la *vida*, el amor terrenal y el amor ascético: “Jean entiende el amor, pero Raphaël entiende a la mujer”. En todos estos casos el papel de la mujer, amén de medio,

es práctico y *natural*, no participa de la conciencia de estas conversaciones que, en este su papel, no podría llegar a entender⁷¹. O se elige la vida en la inconsciencia o se elige la consciencia pero se renuncia a la vida; los que no tienen hogar, los *outsiders*, sólo descubrirán —en Irma, en Regina— que puede haber hogar, que tal vez lo hubo, aunque para recordarlo tengan que renunciar a él —el saber es recordar lo inalcanzable y el amor es el empeño. Si Philippe es el “poeta de la pobreza” es porque la pobreza se vuelve concepción del mundo, es una nostalgia del mundo que no habitamos, del amor a los otros y a lo otro, también a lo natural sobre el que se asienta el hogar, y su tragedia es no lograr el hogar ansiado y, como en George, como en Mann, recurrir a lo lírico, a lo anímico, volver hacia uno y no poder llegar a lo otro. El mérito de Philippe, como el de Mann, está en levantar testimonio del tesoro de riqueza sobre el que, sin embargo, cae la sospecha de sucedáneo (el gesto, la alegoría, el pliegue de la falda): “La paradoja de Chesterton según la cual ‘el cristianismo es el único marco en que se han conservado los placeres del paganismo’ se hace aquí todavía más paradójica y, sin embargo, muy natural y sencilla” (172/293). Ese sucedáneo es la novela, es la forma dada en la modernidad que acaba con la nostalgia pero al mismo tiempo la conserva y la hace consciente —como aquel cuya nostalgia de amor (o su amor por la nostalgia) era tan grande que ni el sujeto de la nostalgia ni el propio amor le servían de remedio. La forma es a la vez un remedio a la nostalgia pero a la vez su sello, que la hace abandonar la *vida viva*. El problema del novelista *lírico*, del intento de rescatar la bella multiplicidad del vacío y de lo gris, es que pierde ese *tiempo para el otro*:

71 Este *papel* de la mujer en estos ensayos se puede comparar con el siguiente pasaje: "Bien pueden las mujeres ser cultas, pero ellas no están hechas para las ciencias superiores, la filosofía, y para ciertas producciones del arte que exigen algo universal. Bien pueden las mujeres tener ingenio, gusto, elegancia, pero no poseen lo ideal. La diferencia entre el hombre y la mujer es la del animal y la planta: el animal corresponde más al carácter del hombre; la planta, más al de la mujer, pues ella es más el desarrollo sosegado, el cual recibe la armonía indeterminada de la sensación de su principio. Si las mujeres se encuentran al frente del gobierno, entonces está en peligro el Estado, pues ellas no actúan según las exigencias de la universalidad, sino según inclinación y opinión contingentes. No se sabe cómo ocurre la educación de la mujer, por así decirlo, si por la atmósfera de la representación, o más por la vida que por la adquisición de conocimientos, en tanto que el hombre adquiere su posición sólo por el progreso del pensamiento y por muchos esfuerzos técnicos" (*Rasgos fundamentales de la Filosofía del derecho*, Hegel, Biblioteca Nueva, 2000).

En el idilio lo puramente externo de la vida tendría que convertirse en lírica, en música, Pues la lírica es la obviedad maravillosa y espléndida de la poesía; en comparación con ella todas las demás firmas son sólo compromisos metafísicos. Es la meta de toda poesía de acciones y acontecimientos, de toda poesía de la nostalgia viva, eficaz en la vida. Pero nunca se alcanza más que rebasando todo lo exterior (177/296).

El *idilio* llamado “Homero” que en TN le servirá a Lukács de contrapunto a la situación del novelista —el mundo de la riqueza y de la ausencia de tensión y conflicto de que nos hablaba Auerbach—, la horizontalidad que no quiere dejarse nada fuera pero donde aún se respira esa naturaleza que nos corresponde, en esa su necesidad de decirlo todo quizá sea, también, un atisbo de la pérdida que se empieza a fraguar, también a nivel de la conciencia, aunque en Lukács la exhaustividad no será de las experiencias divinas sino de la lucha de las almas *demoníacas*.

Philippe es para Lukács la posibilidad más alta del desarrollo de esta paradoja de lo uno y lo diverso en el amor, del estar unidos y separados en la nostalgia, que ha conseguido hacerla forma y que no se diluya en el olvido. Nos situamos en el terreno de la novela y vamos a dar un paso hacia un novelista de novelas cortas —género que le interesa especialmente a Lukács— aunque el autor sea también dramaturgo y poeta. En Beer-Hofmann la nostalgia se aparece, por así decir, desde el punto de vista de la muerte, y sus novelas, sus poemas y sus obras de teatro, rebosarán de este sentimiento trágico que hace de la muerte condición de un modo de ser. Lukács trabajará en este ensayo en el año 1908 y entre medias escribirá el cuento sobre el rey Midas, pero es difícil no conectarlo sobre todo (*a posteriori*) con la muerte de Irma Seidler. Beer-Hofmann pertenece al mundo de los estetas vieneses pero a la vez representa una ruptura con ellos, pues este ensayo, desde la novela, tiende un puente a la tragedia. Se pregunta Lukács cómo y desde dónde escribir la vida del que ha muerto, su sentido, si éste cabe en algún tipo de forma. La novela será el género que intente dar forma a la totalidad de la vida de una persona, que de cuenta de su carácter y su destino en estas nuevas *condiciones*. La forma era ya en Philippe del devenir, no del ser, y de modo análogo en Beer-Hoffman es esta deriva *vital* —que no es ser porque es posibilidad, porque es potencia de actuar ese “todo fluye” que la muerte sólo interrumpe temporalmente. Esta muerte (dramática) como el límite volverá a aparecer en AF

para cerrar el libro en “Metafísica de la tragedia”, pero es en este ensayo dos años anterior donde comienza a desplegarse el problema.

La muerte en Beer-Hofmann sólo corta el hilo del tiempo pero no ordena, no da sentido, éste sólo puede venir de la forma que ha sido condición de la vida del otro y de la forma que la piensa en la obra, porque la muerte siempre la dice otro, la muerte siempre es de otro, la muerte es el recuerdo de la vida, de ese barro que ensucia y da vida, y que mueve el preguntar por el otro y por uno mismo, por el sentido de su vida, por el significado de la propia. En cierto sentido *la vida es sueño*, pues sólo la muerte despierta la conciencia, la pregunta por el sentido más allá del actuar automático de unas marionetas que no creen que las reglas de este mundo sean las únicas existentes. La muerte es como el silencio del diálogo, en ese intento por decir lo que está de fondo más allá de las palabras y de la vida cotidiana, ese fondo que relacionaría lo que parece sólo casual. La muerte arrebatata la vida —la de los otros pero también, literalmente, la propia— por eso Lukács ve en las formas que no conservan la vida una frialdad mortal, y cree que sólo una forma que aliente y que recupere las almas, que nos vuelva alma en aquellos mismos sentidos podrá decir algo sobre los “abrazos” perdidos. Por eso en los ensayos de Lukács no vale cualquier obra, la obra *típica* de un periodo como (lo haga luego o no), aquella que podía resultarle de tanta utilidad a un autor como Auerbach para entender el alma de un periodo: rastrear el sentido de una época en las obras más leídas, más representativas o propias. Sólo le vale la respuesta más alta, ya que no hay la respuesta definitiva, para poder comprender en su parecido. Si hemos dicho que el mundo de Beer-Hofmann no es el de los estetas es porque el solipsismo del alma, como en George, ya no se basta a sí mismo y el teatro de los sueños tiene que ceder paso al teatro del mundo, y en ello se hace fundamental la elección de la novela frente a la tragedia. Ya no hay un dios que nos sueñe y de los sueños rotos despierta la nostalgia de un sentido que no puede dejar de mirar al mundo como un teatro sin director. Y cuando el director y la obra se hunden ya sabemos que los actores van detrás de ellos. Beer-Hofmann, como George, encuentra tras la muerte de otro (*en la muerte de otro*) ese instante, esa vivencia que nace de la renuncia, una vida que ha renunciado de principio a la armonía, y que en esta lección trágica encuentra una salida. Ese instante es su asidero, el centro de donde nace una pálida esperanza de hallar un sentido, y ese punto central que se adueña de todo hace que Beer-Hofmann no pueda ser un novelista puro, que sea también poeta y dramaturgo, no un esteta que mira hacia

el alma sino un poeta que cree ver en un instante todo el mundo, el sentido de éste, ese destino que no se puede enfrentar y que hay que asumir como un punto fijo, como una verdad del hombre. Pero lo otro se ha escapado ya: creemos conocer a los otros, pero cuando su posibilidad se extingue y cualquier fruto acabado sólo es una obra que nos rechaza y nos devuelve a nosotros mismos, entonces ya no los conocemos. Hay un fuerte reclamo del mundo pero que no logra que escapemos de la soledad. Hofmann, AF, son las muchas formas de expresar una paradoja que intenta concretarse, recorrerse:

[E]l sentido más profundo de las formas consiste en esto: llevar al gran momento de un gran silencio y dar al abigarramiento sin meta de la vida una forma tal como si solo corriera en busca de tales instantes. Las obras escritas son diferentes solo porque es posible alcanzar los abismos desde muchas subidas, porque nuestras preguntas brotan siempre de asombros diferentes (190).

Y ese instante se deriva en poesía y en tragedia y también en la “novela corta”, tres géneros que tienen en común la mayor intensidad frente a la dilatación de la novela. En la novela corta y en el drama el destino es más fuerte, la realidad no tolera apenas desvíos, aunque la necesidad del destino —justificada en la obra misma— no nazca de la obra misma. Cuando es la muerte, lo azaroso necesario, el instante que se vuelve destino, podemos decir que lo mínimo (el azar) se vuelve destino. Otra de las definiciones que podemos encontrar en AF, de la mano de Beer-Hofmann, es la que dice que es “el modo más sencillo de la expresión más fuerte y duradera”. Pero, ¿expresión de qué? De “lo humano”, de la pregunta por el hombre, que es lo que está ahora —lejos del antes conciliado de la materia y la forma— en cuestión, pero también la propia “forma” como modo adecuado del preguntarse. Estos son los problemas centrales del arte y el pensamiento, y ya hemos dicho que el modo de la respuesta no es un género artístico determinado —y Lukács en cada etapa de su vida no se asienta en ninguno de ellos como si fueran un macizo. De la tendencia vista en DM hacia la novela podemos ver en AF una tendencia de una cierta novelística hacia el drama o la poesía. En la novela corta el hombre se abstrae máximamente, se renuncia a la riqueza que veremos florecer en Sterne, y el azar y la necesidad en la abstracción se revelan caras de lo mismo —como en ese instante casual que se revela necesario en las novelas del autor austriaco. A cada época le corresponde un género

porque tiene determinadas preguntas, pero cada autor en cada época puede crear ese género que no le da la época porque sus preguntas y respuestas le parecen insuficiente —siempre el problema estilístico es fruto de un conflicto existencial.

Para Hofmann el modo de ser de las cosas es aquel en que azar y necesidad se hacen indistintos, son el marco del mundo, pero ve Lukács que este modo de comprensión viene de una pérdida y conduce a una pérdida —sin decir si se trata de una salida trágica o no. El ensayo de Philippe, que era anterior (era una adición a la edición alemana), nos lleva a preguntarnos por qué lo coloca en primer lugar. Quizá porque la consecuencia de uno y otro sea una deriva hacia la abstracción que encuentra en la muerte más que en el amor su camino hacia ese gran contraste final entre Sterne —la dispersión— y Ernst —la metafísica. En Beer-Hofmann tenemos la tendencia a la abstracción y la máxima intensidad que encuentra en una acción (en un *hecho*) el instante que vale por toda una vida, pero por otro lado la reivindicación de lo mundano y lo mínimo le acerca a la dispersión novelística, a la reivindicación de esa riqueza que se muestra en lo mínimo. Hay algo de dramático y necesario pero también de lírico y de gratuito en todo ello, como aquella belleza perdida que se cantaba. Nos lega por ello una obra en tensión donde lo lírico que aflora en sus novelas cortas pugna con la riqueza que se pierde al cumplir con la formalidad de la historia breve y, por el otro lado, cuando la forma se fuerza tiende a romperse. Es la casualidad, lo mínimo lo que debe hacerse *dramático* cuando no hay una divinidad ordenadora, y dar el “rodeo de las almas”. Lukács ve también en el único drama hasta la fecha de Beer-Hofmann —su labor creadora continuaría hasta mediados de siglo—, en algunos instantes, el inicio de un posible camino para el drama moderno cuando muestra los efectos simbólicos y dramáticos que el azar puede tener en la vida de los personajes de los dramas:

En estos instantes y en los caminos que ellos designan aparecen con insólita energía las primeras huellas de un estilo dramático moderno. Lo que hace que ese estilo sea moderno [no]⁷² son manifestaciones de la vida presente superficiales, pobres en significación y en el fondo sin interés para nadie (...) sino el que nuestra específica sensibilidad actual, nuestras maneras de valorar y pensar, su *tempo*, su ordenación y su melodía quieran crecer en las formas, hacerse unas con ellas, llegar a ser finalmente forma (2013: 198).

72 Hay una errata en la edición del año 2013 que no está en la edición antigua de Grijalbo (1975).

La “lirica polifónica” busca la belleza en lo pequeño del mundo moderno, en cada individuo aislado, separado de todo y busca allí la riqueza y lo profundo. ¿Y no es acaso la máxima riqueza lo más superficial?

3.7.— RIQUEZA Y POBREZA DE LA NOVELA

El ensayo sobre Sterne, como “Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne” —que se añadió al final de la edición inglesa de AF (Lukács, 2010a)—, es un diálogo ficticio que, al igual que los de Platón, Lukács no considera que deban llamarse de ninguna otra forma que ensayos. Retoma la cuestión de la riqueza y las formas con este novelista de lo imposible, de lo caótico, de la forma como aventura imposible y continuamente frustrada, de la continua anécdota y chanza. El 26 y 27 octubre de 1909 —año de redacción del Sterne— Lukács le escribía dos cartas dos días seguidos a Leo Popper. En la primera discutirían sobre el papel que tenía en el Sterne el prólogo y el epílogo, es decir, la parte *erótica*, sobre su carácter necesario o innecesario. Confiesa estar dándole vueltas a su teoría sobre lo épico y haber llegado a la conclusión de que “la infinitud de la épica no es una metáfora sino *realidad histórica concreta* y —escucha esto— aquí radica la indagación sobre la infinitud de la Escuela Romántica” (Lukács, 1986: 102/1982: 90), y compara el drama con un símbolo del mundo, mientras que la novela es un espejo —como ya decía Stendhal—, es decir, en un lado la universalidad viene del polo de la forma y en otro del contenido, estando el Romanticismo en esta necesidad de conexiones que logran un sentido de que hemos venido hablando. La reflexión de la novela (*Roman*) surge de esta lucha del Romanticismo.

En el diálogo el aspecto sentimental se nos descubre en las propias intervenciones de los personajes pero también en las sobrias acotaciones escénicas. El escenario de la representación es la modesta habitación burguesa de una muchacha donde dos jóvenes se pelearán por tener razón y por ganarse el favor de Ella —o por otro nombre: La muchacha—, es decir, en la obra parece que las acciones tienen algo que decir desde el discurso, sobre la riqueza o la pobreza de Sterne, pero también tiene algo que decir junto a ese saber *del amor*, ese saber de la *vida*.

Tristram Shandy es un clásico de la literatura que no se comprendería bien —como se ha dicho a menudo— sin la existencia del Quijote. La elección de una obra que nace en el curso del nacimiento de la novela moderna como final *novelístico* de AF no es de extrañar —también se mencionó antes su carácter fundamentalmente *tragicómico*— pero es del máximo interés ver cómo Lukács se enfrenta con esta novela que es abiertamente *paródica*, que no tiene pudor en mostrar que su enseñanza es que no hay ninguna enseñanza, sino que la *vida* sólo pueden quedar, a lo sumo, algunos restos humanos muy divertidos o con muy mal humor. También es de notar que la estructura del diálogo lleva a una aporía final en el plano de lo teórico, aunque en el de lo poético la elección de la muchacha (y del autor) en lo que respecta al contenido *erótico* apunta a una tesis que ya hemos visto: la de la necesidad de la renuncia en una vida que aspire a la conciencia. En el diálogo van a leer a Sterne y a discutir su obra, su *Tristram Sandy*, esa novela cuya falta de forma es toda una provocación y que, como en la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, parece que la acción en su intento de reflexión sobre la forma se pierde en un juego de espejos infinitos, y no llegará nunca a comenzar, a avanzar y, sin embargo, se irán desgranando los restos de este naufragio con la suficiente inconsciencia como para que al final quede la sensación de haber asistido a lo más propiamente *humano*, algo ridículo y sentimental. En la novela el narrador de esta autobiografía ficticia se acuerda, en el hilo del discurso, de algo que no puede dejar para luego, intenta explicitarlo todo y se toma tan en serio su pretensión que la seriedad se vuelve cómica, no también sin cierta chanza pues todo se hace con ánimo cordial y para la elevación personal. Un hecho *inesperado* y *personal* obliga a interrumpir el relato, como en el diálogo no son las dos fuerzas de unas mentes desubjetivadas las que, en representación de la idea que las conduce, ganan la batalla por sus propios méritos, sino que hay algo amoroso que decanta la balanza en favor de uno y otro y dejando al margen la discusión, sin que sepamos cómo habría acabado de haberse dejado conducir la batalla hasta el final. Podríamos incluso pensar que el decantarse de la balanza en uno u otro lado del platillo habría sido una torpeza no sólo estética sino teórica.

Hay en Sterne una enseñanza sobre la forma de la novela que Lukács quiere hallar y no tiene claro si el mérito de la obra y su ser clásico pueda acaso venir de su pura alegría formal. No tiene sentido pensar que alguno de los tres personajes —sin contar al narrador— pudiera

representar la opinión lukácsiana, como se ha pretendido en ocasiones⁷³, haciendo inútil e innecesaria la forma elegida del diálogo y más allá la del ensayo, donde, recordamos, ese “pensar con ocasión de”, ese pensar con otro, no puede consistir en una adoración y una rendición de pleitesía, incluso a los propios maestros —y tampoco contradecirlos por entero o buscar sus intenciones psicológicas— sino hacer propia el alma que les mueve como la mayor justicia teórica y, sólo entonces, poder decir que se ha servido del ensayado haciéndose uno en la *intención*. De este modo la intención del diálogo, aunque sea en la forma de una paradoja, no se corresponde con la voz de uno de los personajes, ni Vincenz ni Joachim (¿por qué no Ella o el propio narrador?). Uno de los muchachos —Joachim— defenderá la poesía de Goethe y el otro la de Sterne, viendo el primero una incompatibilidad en el criterio poético de ambos autores y el segundo de ningún modo. Acusa a Sterne, no tanto de falta de elaboración o de mezcla de realidades heterogéneas como de que eso es producto de la ligereza —recordemos las palabras de Lukács sobre Oscar Wilde y su achacable ligereza. Goethe es el representante de la forma unitaria, de la configuración unitaria, mientras que en Sterne la defensa de la forma lleva a sus novelas a la dispersión —y reparemos que la muchacha que apenas habla pero cuya presencia es un fondo permanente que contrasta con las figuras de la primera línea, apenas aportará algo relevante en el nivel de las formas— y ahí está la cuestión: si Sterne tiene algo que decir sobre las formas y en esa medida sobre la vida, o si el empuje de la vida que nos muestra le lleva a la imposibilidad de una forma que se haga relevante. Lo placentero de la falta de norma es reivindicado por Vincenz: “la intensidad de nuestras vivencias refuta toda teoría que se nos imponga desde fuera. Es falto que entre vivencias intensas sea imaginable una contradicción fuerte, cortante” (2013: 208/2017: 319). Y un poco más adelante: “Unidad significa que algo queda junto, y el quedar junto es aquí el único criterio de verdad; por encima de su sentencia no hay ninguna instancia” (208/320) —recordemos lo dicho sobre la imposibilidad de contradicción de dos ensayos. Joachim defiende el límite y la ordenación nacida de éste, una determinada manera de entender la forma, y Vincenz lo ilimitado, el relativismo del punto de vista, donde la comprensión es azaroso, pero que no quiere tampoco

73 Por ejemplo: “Lukács, bajo el disfraz de Vincent en el ensayo, hallaba una justificación metafísica para la impotencia en el “autodesubrimiento” de Laurence Sterne de que la creatividad simboliza el infinito. (Kadarkay, 1994: 236).

renunciar a la *forma*. Uno es una figura kantiana y el otro nietzscheana. Joachim es el punto de vista de la forma —o al menos, de la forma entendida como unidad orgánica—; Vincenz piensa, como Wordsworth en las *Baladas líricas*, que la poesía nace de un desbordamiento recordado en la tranquilidad del hogar, donde una nueva vivencia, presupone, *del mismo objeto* sólo podría redundar en más riqueza de lo anterior:

[S]urge en torno del nuevo momento la misma riqueza, aunque más rica por el recuerdo de lo anterior. Este es el estado de ánimo de un poeta cuando cuenta un gesto de su personaje; el estado de ánimo del autor de un diario cuando piensa sobre sus vivencias y ordena sus recuerdos; el estado de ánimo del lector verdadero, el que no solo lee letras, cuando quiere vivenciar los personajes que le son ajenos. Y así es la técnica de todo nuestro conocimiento de los hombres en la vida (215/325).

En este punto encuentran una afinidad hermenéutica ambos personajes, aunque el detractor de Sterne piensa que es un error de juicio adscribirlo a Sterne, en quien ve un “despilfarro soberano” que sólo conduce a la impotencia, a una perspectiva no unitaria que sólo puede ser falta de perspectiva, de forma y defensa, por tanto, de la nada. El “juego” sólo es concedido cuando hay algo que no es juego, es decir, es juego *de* algo, donde el juego no es mero entretenimiento (que podría no ser ningún juego). Joachim, haciendo una defensa *estructuralista* del texto piensa que la unidad que se atribuye a algunos caracteres es insostenible sin la defensa de la forma:

Un juego tiene justificada su existencia —porque entonces nace de la fuerza, no de la incapacidad— cuando sólo aparentemente es juego. Tiene que ser posible interrumpir gritando: ‘¿A qué toda esta cháchara?’, si...eso, si ya está todo dicho. (...) Porque la unidad que a pesar de todo ve en el carácter de Toby [el tío del narrador] existe a lo sumo en usted. Tal vez esté también —llego incluso a creerlo— en la visión de Sterne. Pero niego que esté presente en la obra (219/328).

Lo que en el fondo está en discusión es una posición que cree poder decir “el todo”, sólo si no se constriñe en la forma, y otra que renuncia a “lo empírico”, pues sólo de lo inteligible, de la unidad de la forma hay saber, y Joachim, por intención el defensor de *Kant*, dice con Nietzsche

que en la vivencia por la vivencia no hay más que “psicología del cotilleo” (no como en la elevación trágica). Vincenz ve en la pluralidad (en ese ritmo armónico de lo múltiple de la novela moderna), en la infinitud, lo *a priori*. Las acusaciones y réplicas no llegarán nunca a ningún punto firme sino que las dos posiciones conducirán inevitablemente a una aporía, que es la que se muestra en el diálogo. Si bien podemos pensar que el narrador se pone del lado de uno de los personajes en algunos momentos del diálogo esto es desmentido a continuación: ambos expresan, más bien, *soluciones lukácsianas* —cercanas en algunos puntos, pero a la postre antagónicas, como por ejemplo, en Joachim la teoría del “espejo digno” en literatura como un criterio ante la indiferencia, o en Vincenz la de la estilística, que ve en la relación entre el alma y el mundo el juego de la vida que habría de expresar la obra. El hecho de expresar estas ideas en forma de diálogo sólo puede interpretarse como un modo de ganar una distancia con respecto a los propios problemas que tienen ocupado al autor y para los que no tiene una respuesta sistemática —que acaso no exista— y una y otra postura son modos de entender la realidad a los que les *conviene* una forma literaria: así a la multiplicidad radical como el modo de ser de la realidad le convendría una forma afín en espíritu como la novela, aunque planteado así es plantearlo en su máxima abstracción, cuando el tipo de novela o el modo de ser de esta multiplicidad aún no ha ganado ninguna determinación. La determinación va de la mano de la obra concreta (de Sterne), que permite hacer pie cuando la discusión parece haberse hinchado hasta flotar y perder pie. ¿Qué debe *simbolizar* la obra? ¿Un infinito que se concreta finitamente o un todo finito que en su concretarse se vuelve infinito? El problema se agudiza si reparamos en que ese finito/infinito, esa potencialidad o esa entereza del carácter es una *praxis*, la realidad es una elección, un modo de vida que es posibilidad (e imposibilidad) de vida. Hay un exceso no decidable en el *ethos* y un exceso *práctico* en el pensar la acción humana como absolutamente decidable. En Joachim sólo hay ser cuando en la totalidad del mundo se dan juntos caos y ley, y en Vincenz el *juego* del fenómeno se hace *a posteriori* mediante la abstracción de esa riqueza-vivencia primera que es devenir, que más bien podríamos imaginarlo como un *ritmo*:

[L]a forma es una esencia tan condensada de todo lo que hay que decir que casi no sentimos más que la condensación, y no aquello de lo que es condensación. Quizá fuera mejor decirlo así: la

forma es la ritmización de lo que hay que decir, y el ritmo se hace luego, a posteriori, abstraible, independientemente vivenciable, con lo que algunos llegan a vivirlo incluso —siempre a posteriori— como el a priori eterno de todo contenido (229/335).

Y ese devenir habría que entenderlo como potencia de ser, potencia de actuar, como *fuerza*. La única ética que cabe aquí es aceptar la riqueza como destino propio.

Hay un nihilismo compartido, una aceptación de enfrentar inevitablemente la rotura en el mundo sin Dios, pero no del lugar de la *fuerza* y la *dignidad*, que no son sólo decisiones teóricas sino también prácticas, y al antagonista de Vincenz se le hace necesario —como a Kierkegaard— determinar puntos fijos en la vida, de dos modos, mediante la capacidad de juicio que decide sobre lo bello o lo verdadero y ve en la elección de estas formas la única forma para la ética:

[N]o hay riqueza real más que en la capacidad de valorar y verdadera fuerza no hay más que en la fuerza de la elección, en la parte del alma liberada de estados de ánimo episódicos, en la ética. En el hecho de que se puedan determinar puntos fijos para la vida (240).

La forma está en el juicio y en la máxima. Para Vincenz la forma no puede ser sólo un ocultamiento de lo real —nos convenga o no— debe ser amor por el mundo sin *condiciones*. Uno y otro buscan preservar la riqueza de la vida, del alma para lo que la *poética* es el terreno ideal de discusión, aunque una y otra poéticas fracasan, el sentido de la vida y lo real quedan fracturados el uno con respecto del otro como por un funesto destino moderno, y sin embargo la obra (de Sterne) queda, se impone, y la vida —el amor de la muchacha, vuelve irrelevantes ambas imposturas más allá de lo teórico. Ambos quedan presos de sus posturas sin llegar a darle una forma definitiva que muestre al otro su error, y este diálogo infinito —infinito que asoma en su irrelevancia— es cortado cómicamente en seco por la *incomprensión* de la muchacha y por la *comprensión* del narrador, quien desvela la incomprensión de unos por otros, y mientras uno, más que quedarse con la razón, parece que se la lleva consigo, el otro, perdedor *teórico*, se queda con la muchacha. Esta intervención mediante una acotación no soluciona nada: este autor será como el Dios de la tragedia, que todo lo ve y lo comprende pero que es, desgraciadamente,

incapaz de intervenir. Una trascendencia impotente les condena a una inmanencia fracturada. Pero ¿qué tipo de drama es este?

3.8.— LA METAFÍSICA DE LA TRAGEDIA

No debe restarse importancia a la colocación de “Metafísica de la tragedia” como colofón de AF, ni a la importancia que atribuía Lukács a la obras de Ernst —de quien no solo era amigo sino también avezado lector— pero ya se ha visto cómo este ensayo de 1911 está lejos de sellar la única vía practicable en la filosofía lukácsiana, pues es más bien una de las dos posibilidades del drama (moderno), la posibilidad más pura, *trágica*. Como ocurría en la novela moderna, la discusión sobre su posibilidad arrojará la sombra de su opuesto: el drama no-trágico. El drama era la dialéctica de la voluntad humana, era la representación de la vida mediante la elevación de un acto, un momento o una decisión como lo más elevado que da sentido a la acción del hombre en su mundo. Recordemos también que el drama *trágico* era de algún modo el drama más puro, y que su episodización lo conducía a nuevas posibilidades más allá de sí mismo relacionadas con la forma épica y con la intelectualización modernas: para que un destino resultase trágico no podía ser sólo episodio. Estaba en cuestión la alta comedia tanto como la alta tragedia y, en la línea de la segunda, Ernst recogerá el testigo de Ibsen sin poder evitar la sensación de que la frágil posibilidad del drama moderno —de la mano de la imposibilidad del símbolo y su transformación en alegoría— tiene a su lado la no menos frágil posibilidad de un drama no-trágico. Habrá un drama donde una de cuyas figuras, como en Bernard Shaw, tendrá la facultad de comprenderlo todo, una consciencia que hará a Platón destruir sus dramas, una *platonización* que nacerá con el drama moderno. Hay que entender que la *intelectualidad* de Ernst es de otro tipo; la posibilidad de la tragedia, como en la tragedia clásica, como en el Edipo griego, conlleva unos personajes ciegos e impotentes frente a su destino, que cuando entienden las fuerzas que han gobernado el mundo es ya demasiado tarde. Es la posibilidad más puramente trágica, frente a la tragicomedia, la que parece descubrir en Ernst y no dar por perdida. Hay una metafísica allí que no se rinde y que resiste desde el drama a la deriva moderna. Es el drama de la gran necesidad en la vida, de la más abstracta posibilidad vital y a la vez la más pura en un intento por captar el núcleo de lo trágico como una de las posibilidades de la vida. DM no

concluía con la única posibilidad del drama no-trágico sino en una división de caminos, una de cuyas posibilidades es el fin de AF si bien en un mundo cuya dinámica arrastra fuertemente hacia la episodización o *historización* y la intelectualización e interiorización. En este sentido podemos conectar drama de Ernst con la obra de George, pues es drama *lírico* que transfiere la necesidad (metafísica) al interior de las almas. Recordemos lo dicho casi al final de DM, donde Lukács encomia el intento de Ernst por fundar un drama propiamente trágico:

La gran importancia de Ernst y de los que continúan su camino consiste en que en ellos está presente precisamente aquello que en los otros elimina cualquier dramaticidad. Conocen perfectamente las razones por las que los otros ven en la tragedia una forma expresiva hoy superada y ridícula. A pesar de ello la defienden y la consideran el género más elevado (...). Con debida cautela, se podría decir que surgen hoy dos tendencias principales: por un lado la que se acerca a la tragedia —y por tanto al estilo de la *tragédie classique*—, y otra, siguiendo la dirección contraria, hacia un misterio vital que se quiere alcanzar mediante imágenes estrechamente sensibles y sentimiento profundamente líricos —donde a veces se asiste a un reflejo puramente lírico e intelectual de la tragedia (1981:538).

Lukács juega con la posibilidad de un enlace entre ambas tendencias, pero apreciamos ahora cómo el elemento lírico, de un modo no enteramente decidido, se aproxima por un lado a la forma novelesca y por otro a la forma dramática. Lukács ha desarrollado en el último capítulo de DM la tendencia hacia un drama no-trágico, un drama episódico e intelectual, y parece que incluso bajo la forma de un lirismo que —como en Mann— quiere captar estáticamente —la otra forma no podría convenirle— esos momentos no consigue librarse de esta amenaza y sólo mediante una labor conciliadora *en su pureza* podría un drama moderno existir.

“Metafísica de la tragedia” enganchará internamente con la reflexión sobre la muerte como condición/posibilidad vital de “El instante y las formas: Richard Beer-Hofman. Muchos intérpretes —Goldman entre ellos— quisieron ver en este ensayo sobre el escritor alemán la primera manifestación del pensamiento existencialista, aunque en sus modos y en su forma esta reflexión sobre la muerte ya estaba en Beer-Hofmann, así como estaba la *nostalgia* en Philippe. Aquí se va a decidir el drama como posibilidad para la vida, en qué medida es capaz de conservar

en esta forma pura, que extrae de la acción del alma y su lucha contra el destino el sentido de la vida, la riqueza del mundo.

El drama se define como “una representación del hombre y el destino cuyo espectador es Dios”. Dios está fuera del teatro del mundo, está como ausencia y no interviene en el drama, hay una ceguera consustancial a los personajes dramáticos. Por otro lado, en su ser sólo acción y diálogo le falta el tiempo que le sobra a la novela, le falta la riqueza *social* —que habríamos dicho en el contexto de DM— y el devenir de lo múltiple —que habría dicho Vincenz. Ya se había dicho con Hofmann que la vida no parece tener una causalidad sino sólo sucesión. ¿A qué este empeño por defender la posibilidad de la tragedia? La sucesividad o, al menos, la atracción de este polo frente al de lo *configurativo* —que habría dicho Ricoeur— busca la forma de la novela, mientras que del lado del sentido la presencia de la no presencia, la retirada de Dios de la escena, será la que abra la posibilidad del drama no-trágico. Y, sin embargo, Ernst ve en la tragedia la forma en que puede aparecer la vida, en que se puede formar, no empobrecida. Lo más separado de lo múltiple y de lo temporal es el sentido más *auténtico* que se descubre en una vida aunque, sin embargo, una vez entrevisto hay que retirar la mirada para volver a poder *vivir*, pues la mirada de Dios aterra, el sol ciega:

La vida es una anarquía del claroscuro: nada se cumple del todo en ella y nada llega a su fin; siempre se mezclan nuevas voces, que todo lo confunde, en el coro de las que sonaban antes. Todo fluye y se mezcla, sin inhibiciones, en mezcla impura; todo se destruye y derriba, jamás florece nada hasta la vida real. (...)/ La vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible para la *empíria* de la vida. (...) Hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir (2013: 242/2017: 344).

Lo sordo, lo ciego (Edipo u Othelo eran los ejemplos de DM), son las únicas posibilidades de vivir, pero en su inconsciencia reclaman una metafísica que sólo la tragedia puede dar. El alma y su esencia la dice el poema, el milagro o la tragedia —las dos posibilidades puras— lo ve Dios, el único lugar, fuera del mundo, donde fenómeno e idea van de la mano, donde deseo y realidad se unen al fin. Decía Pessoa que él no traía soluciones sino sólo misterios. Cuando la conciencia sea del mundo, cuando no reine más la ceguera sino el saber, y por tanto se pueda evitar la tragedia será el momento del drama no-trágico, el *romance*, y cierta posibilidad para la novela;

pero mientras reine “el misterio” y el conocimiento esté fuera del mundo (del drama) será el reino de la tragedia, quien quiere decir la vida desde dentro, inmanentemente, sin el fácil y engañoso recurso a una trascendencia que ya no nos habla. Dios ya no está sobre la escena pero queda desde fuera como única posibilidad de la tragedia:

[C]omo la naturaleza y el destino no carecieron nunca tan espantosamente de alma como hoy día, como jamás las almas de los hombres pisaron tan solas sus abandonados caminos, por eso podemos volver a esperar una tragedia; cuando hayan desaparecido de la naturaleza todas las sombras vacilantes de un orden amistoso para nosotros, que nuestros cobardes sueños han proyectado sobre ella para propia y mentida seguridad (244/345).

Ya no hay juicio de Dios y por lo tanto sentido. Todo se ha vuelto azaroso como el más cruel destino, como pérdida esencial al hombre que pregunta sin cesar y vanamente, que fuerza a dirigir la mirada más allá de lo empírico, más allá de la costumbre y la vida. La pregunta que la tragedia señala es la de si el ser es igual al existir, una pregunta no *filosófica* —en el sentido del método y de una teoría del conocimiento— sino *vital* —que decide que es ser y existir. Su realidad —ya toda realidad— sólo podrá ser alegórica, es decir, consciente de la ruina de lo divino y del símbolo. La tragedia toma —como tomaba Kierkegaard un gesto en su descreimiento y en su impía fe— un momento, una acción que introduce un comienzo fundante en un mundo donde el sentido sólo puede ser creado cada vez, y ese momento alegoriza toda una vida. La tragedia es una nostalgia dirigida hacia arriba en la conciencia hacia el mundo. Por eso dice Lukács que —frente a la novela— el drama “destemporaliza” el tiempo, frente a la novela su dirección es la de la verticalidad, y la de aquella sería la coordenada horizontal —y, si queremos decirlo así, la lírica sería ese punto discreto que podría elegir un momento de ambas. El drama da forma a lo más elevado en la vida y descubre sus sueños y sus límites, el drama es una “sabiduría de los límites”, ese modo de existencia que nos pertenece y que tiene a la muerte como límite inmanente, esta es la “metafísica de la tragedia”: “La vivencia del límite es la vivencia del despertar del alma a la conciencia, a la autoconciencia; es por su limitación; es sólo porque y en la medida en que es limitada” (253/352), es un modo no religioso de darse a la vez la vida y la muerte.

La tragedia es no-platónica, es una defensa de lo único singular —como singular puede ser un nombre persona que se tiene que ganar una fama y un relato en su acción, privada de antemano de sentido— que no se ubica y no tiene dirección más que avanzando hacia cualquier lugar, encontrando una referencia propia. Es una necesidad existencial movida por esa nostalgia de sentido que en el fracaso de la comprensión nos dirige hacia un misterio necesario, y en Ernst encuentra Lukács la expresión más pura de la esencia del drama, de la soledad y de la nostalgia, una *rica abstracción* de este ser sin destino y del destino de este ser. El enfrentamiento que se libra de fondo aquí es con la historia, con un cauce de sentido que no existe, y con una justificación en virtud de esta necesidad de un supuesto destino ordenador que haría inteligible y moralmente irreprochable lo que, a pequeña escala y tomado de modo inmanente, no lo sería. La tragedia es abstracta, en la tragedia el destino es fundamento y, sin embargo, es anti-histórica y anti-intelectual. Hay una ética que se deduce de la tragedia —como la habrá del drama no trágico— y que exige eliminar lo superfluo y acometer ese destino azaroso, asumir la muerte como destino y renunciar a la Idea.

En el drama-no trágico, cuya posibilidad descubre Lukács asociada al nacimiento del *romance* —donde *La tempestad* shakespereana es uno de sus ejemplos más celebrados— deberemos cambiar la inercia de los polos. Es un anverso complicado en la forma anterior. Hay que entender que, si por un lado el drama moderno se había ido alejando de la tragedia al hablar de formas épicas, y por antonomasia la forma de la épica moderna que es la novela, por otro, habrá que decir que la novela se ha ido alejando de la épica. Pero en otro sentido de la épica, la forma narrativa que conduce a lo episódico, a una *concreción* de lo abstracto, que es horizontal y *democrática* —la tragedia es la forma *aristocrática*, la de unos pocos individuos *privilegiados* que son capaces de arrostrar su destino— decimos en el drama moderno hemos encontrado una tendencia hacia la épica. Por tanto hay un alejamiento de la épica y, a la vez, un retorno a formas *épicas*. Hemos visto en DM como frente a la posibilidad de un drama moderno trágico surgía la duda sobre la posibilidad de la comedia —una alta comedia, una comedia *socialista* a lo Bernard Shaw—, que se adscribía a la posibilidad de un drama no trágico, donde irrumpía la figura de un sabio —que recibía otros nombres, como “el santo”, “el mago”, “la mujer salvadora”— que con la luz de su conocimiento —como si Dios hubiese entrado de nuevo en la escena— hacía imposible la tragedia. Así ocurrirá que en las formas épicas el espectador no es ya un Dios

que contempla con severidad desde fuera, sino que el saber o la capacidad de acción —el santo puede ser mago o *intuir* el modo de conciliar los contrarios— está en un personaje inmanente al mundo de la obra. Los resultados que nos había dado este recorrido eran por un lado, una tendencia a lo episódico, lo intelectual en el drama, la posibilidad de un nuevo tipo de drama no trágico —si bien no socialista— y una tendencia hacia lo individual y lo tragicómico. La reflexión sobre este tipo de drama engancha con la manera en que Lukács va a entender la novela en su TN y en el proyecto *Dostoyevski*, una manera de entender la novela menos *lirica*, menos *estética*, y asociada a la posibilidad de un nuevo tipo de ética. El drama no trágico —cuya teoría, más allá de lo visto en DM, comienza a elaborar en algunos ensayos de 1911— será el polo opuesto al drama trágico pero esto no quiere decir que no compartan un suelo común. El mundo ha sido abandonado por Dios, pero, a diferencia de la tragedia, Dios ya no observa, ha desaparecido del mundo y lo ha dejado marcado definitivamente con su ausencia, y será la impía labor del sabio suplir el lugar del dios y denunciar su falta —aún con un poso de denuncia hacia Dios⁷⁴. Definir el *romance* no es tarea sencilla, aunque la indicación de las últimas obras de Shakespeare ayuda, situándolo como una forma híbrida entre lo trágico y lo cómico, entre la tragedia y el cuento, siendo una obra con un planteamiento trágico —el mundo abandonado por Dios y un alma desnuda que se enfrenta a su destino— donde, mediante la intervención de una figura que no es ella misma ni trágica ni cómica, la dinámica dramática es cortada en seco y tiene lugar un *final feliz* más propio de la comedia. A esto hay que añadir la epicización producida por la interrupción de la lógica dramática —la aventura que desafía la muerte y rinde la tragedia— y la consolidación de la alegoría —como fin del símbolo y denuncia de un vacío en la referencia, el apuntar a una falta. Aquí se empieza a fraguar el paso de una teoría del drama a una teoría de la novela — con lo que, por supuesto, no se quiere decir nada acerca de ningún partidismo del autor a propósito de uno u otro género, pues la épica es sólo la imposibilidad del drama.

74 Esta cuestión ha sido desarrollada con gran pertinencia por el ya citado Michele Cometa en *Il demone della redenzione* — donde conecta el surgimiento de esta teoría sobre el nuevo drama y el surgimiento de una nueva ética en el autor con el misticismo hebraico (Cometa, 1999), y quien ha recogido además en su edición de los *Scritti sul Romance* (Lukács, 1995) todos los textos del autor sobre esta cuestión desde 1911 hasta 1918.

Los textos sobre el *romance* y sobre el surgimiento de una nueva ética irán hasta el año 1918 —en que sigue trabajando sobre la posibilidad de la novela. El citado Cometa encuentra en sus escritos sobre el romance —donde destacan “El problema del drama no trágico” y “La estética del romance” —el nacimiento de una “teología negativa” cercana a la teoría de la alegoría rastreable en Kafka:

Con sus escritos sobre el *romance* Lukács ha querido expresar el negativo de *su* tiempo. En ellos encuentra adecuada expresión aquella suerte de teología negativa que el joven Lukács consideraba el único pensamiento posible en la “época de la completa pecaminosidad (1997: 108).

Las palabras *pecaminosidad* y *redención*, tan frecuentes en la terminología lukácsiana de este periodo —ya lo señalaba Adorno—, apuntarían a ese elemento impío, *demónico*, de denuncia a Dios, a su ausencia, que ha abandonado el mundo, a quien impiamente se le reprocha su falta con ese sabio o ese mago que intenta dar vida *religiosamente* al no ser de Dios. El drama no trágico sería la última esperanza mesiánica de redención, de bajada de los cielos a la tierra. El sabio, el héroe del romance —del que más tarde Lukács verá un excelente ejemplo en el *starets* de *Los hermanos Karamazov*—, que encuentra otras figuras en el mártir, en el bufón, el mago, es quien comprende la precariedad de la historia —de la Historia y de la historia. En DM Lukács nos había dicho que hay algo que brilla a través de la vida pero que sólo el sabio alcanza a verlo, contemplándolo desde lejos, como el Dios del drama, omnicomprendivo pero que está a la vez fuera del mundo y dentro, que, aunque vela por él, no pertenece a él, y por eso el sabio es también quien ha renunciado a todo —como el *starets* Zósima. El romance ya no encuentra una solución en el drama, no encuentra una ética ni una metafísica, pero ¿en nombre de qué se renuncia al drama? Como decía Benjamin, nos hemos hecho *pobres de experiencia*, ya no vemos lo que nos falta, no comprendemos lo que hay y tampoco tenemos a mano un sentido estable al que asirnos.

3.9.— LA FÍSICA DEL ROMANCE

El *romance* descubre la posibilidad de lucha contra el destino que en la tragedia solo era una mera ilusión, una noble aceptación de lo inevitable —aunque no esté dicho aún qué figura adopte ese destino. ¿No ocurrirá que ese *Dios* que habrá de salvar lo humano que sólo salvará, como decía Lukács de *Peer Gynt*, a costa de nuestra ruina? ¿Qué es esta trascendencia fracasada de antemano, alegórica? ¿Para qué queremos una ética que, como el sabio, no es de este mundo, no pertenece a este mundo? Hay dos importantes ensayos donde viene a exponer la cuestión del *romance*: “El problema del drama no trágico” (1911) y “La estética del romance” (1915). En ellos se viene a poner en duda que lo trágico sea la más alta posibilidad de la existencia: Platón, como ensayista, Bernard Shaw, como escritor de dramas *intelectuales* y que tienden a lo cómico, el Siglo de Oro español —en cuyos misterios apreciaba una forma *alegórica*—, algunas obras de Esquilo, epopeyas hindúes, o, en fin, los escritores de *romances*, dan prueba de que no todo lo que parezca superficie, superficial, es mera empiria. Y esta “poesía dramática no trágica” es por un lado un acercamiento hacia lo narrativo y, por otro, una aproximación intempestiva al *cuento de hadas*:

Se trata de una aproximación del drama al cuento maravilloso. En este último, todo resulta bien —por de pronto, de esa forma solo nos ha sido dado el desenlace necesariamente no trágico —; en el *romance* (con este término me propongo designar al drama no trágico), el destino es trascendido. El cuento maravilloso ofrece una metafísica de la Edad de Oro convertida en elemento decorativo: ha descendido de lo más sagrado, de una esfera que se encuentra muy por encima del arte y de la posibilidad de expresión artística; se ha vuelto profano, mundano, con el propósito de alcanzar la belleza; ha traído a la superficie la configuración vital más profunda (supraartística), y se ha convertido —precisamente porque sus fuentes son las más profundas — en pura superficie (2015:130/2017: 181).

El *romance* es, por un lado demoníaco, impío, irreligioso, antimetafísico, pero por otro lado, porque “sus fuentes son las más profundas” devuelve una esperanza no artística al mundo, aunque para ello el arte tenga que volverse todo superficie. La *física del romance* apunta a una ética de signo diverso de la de la tragedia. El drama no trágico se expande en el espacio, para lo

que va a necesitar su tiempo propio, una dilatación que va a cambiar la faz de los personajes que, adquirirán complejidad en el drama y, por ello, a pesar de estar también perdidos como en la tragedia y de que exista algo así como el destino también allí, lo están de un modo distinto y el destino viene a desvanecer su poder. Los personajes del romance están fracturados, con un yo segmentado, y serán capaces de reconstruir los pedazos apuntando a un afuera. Descubrirán que el destino no es el todo. Aunque haya condiciones compartidas con la tragedia, el mundo del romance es un mundo completamente nuevo. Los límites, los personajes, serán fluidos y no rígidos como en la tragedia. Se perderá también la rigidez del mundo y de las almas, lo que dará lugar a la tendencia que hemos llamado “epicización”, a la episodización, donde el dios empieza a formar parte del mundo, se vuelve inmanente, y por tanto también el sentido se mostrará ahora al alcance, pero con el peligro de que esto fíe todo a las propias fuerzas del hombre que mira un afuera pero no puede apelar a lo inevitable.

La primera pasión [la de la tragedia] procede, pues, de la interioridad; la segunda [del romance], de la exterioridad; el hecho de que el héroe se ponga a prueba es autorrevelación; allí, solo lo es la oportunidad de que sea puesto a prueba; aquí, el héroe quiere su destino; allí, lo vence o es derrotado por él; (...) A través de ello, el *romance* dispone aquí de una mayor proximidad a la vida que en la tragedia, de una mayor belleza y un mayor peligro (132/182).

Y estas afirmaciones, ni que decir tiene, hay que entenderlas en su justa medida: Lukács está pensando con el último Shakespeare, con Calderón, con Shaw; no ha cerrado la posibilidad a la tragedia pero ha empezado a ver la solución en una nueva forma, en un nuevo tipo de obras y autores... sólo para más tarde ponerlos en cuestión. No obstante se aprecia un deslizamiento en sus intereses en el sentido de la novela, de esa forma que —no lo olvidemos— rechazará en cierto sentido, pues se puede decir que TN es una obra *contra* la novela —y por eso la solución *Dostoyevski* consistirá en un salir de la novela. La tragedia es la forma más alta de expresar el destino, pero este destino no es anulado en el romance sino que, como repite a menudo Lukács, deber ser entendido en un orden distinto del discurso —un discurso que lo cuestiona—, en un mundo completamente nuevo que cambia sus reglas, cambia lo que entiende por ser y, por ello, también la salvación o la *gracia*, y la ética que se surge aquí. El mundo del romance está

dominado por el absurdo, lo cual no quiere decir que no tenga leyes o reglas sino que se introduce mediante el sabio algo que no es de este mundo. Su parentesco con los cuentos de hadas tiene en el “final feliz” sólo un rasgo de superficie. Su parentesco tiene raíces más profundas, una manera de entender el mundo como celebración de la riqueza, donde se da a la vez lo mundano y lo maravilloso, donde lo *llano* (y no lo elevado), lo común (y no lo aristocrático) se dan a la vez que lo trascendente —aunque esto haya cambiado ya de signo⁷⁵. Como su héroe, el sabio, tiene en sí una fundamental ambivalencia que hace que tenga un pie en este mundo y otro en el de más allá:

Lo fantástico y la inverosimilitud del cuento maravilloso consisten precisamente, en su modalidad absolutamente terrenas, en su proximidad a la vida, que ya no puede ser trascendida; en el cuento maravilloso todo es real, todo tiene la misma realidad firme y sólida. El milagro es meramente una

75 Compárense estas con este texto de *Ortodoxia*: “[H]ay ciertas secuencias o desarrollos (casos en las que una cosa sigue a otra) que son razonables y necesarios en el verdadero sentido de la palabra. Así ocurre con las secuencias matemáticas y meramente lógicas. Los habitantes del país de las hadas (que somos con mucho los más razonables) admitimos esa razón y esa necesidad. cuando asomé la cabeza por encima del seto de los elfos y empecé a prestar atención al mundo natural, vi algo extraordinario. Reparé en que hombres eruditos con gafas disertaban acerca de las cosas cotidianas —el amanecer, la muerte y otras cosas por el estilo— como si fuesen racionales e inevitables. Hablaban como si el hecho de que un árbol diera frutos fuese tan necesario como que uno y dos sumaran tres. Pero se equivocaban. Desde el punto de vista del país de los elfos —cuya piedra de toque es la imaginación—, hay una enorme diferencia. Es imposible imaginar que uno y dos no sumen tres. Sin embargo, es facilísimo imaginar un árbol que no dé fruta; se puede imaginar uno que dé candelabros de oro y tigres colgando de la cola. Los eruditos con gafas se pasaban el día hablando de un tal Newton, que descubrió una ley después de que le cayera una manzana en la cabeza, pero eran incapaces de apreciar la diferencia entre una verdadera ley, una ley racional, y el hecho de que las manzanas caigan al suelo. Si la manzana golpeó a Newton en la nariz, es que la nariz de Newton golpeó a la manzana. Ésa es una verdadera necesidad, porque no se puede concebir lo uno sin lo otro. No obstante, podemos imaginar fácilmente que la manzana no aterrizara sobre su nariz y volase furiosa por el aire para golpear cualquier otra nariz que le inspirase mayor aversión. En los cuentos de hadas siempre hemos respetado esa clara distinción entre la ciencia de las relaciones intelectuales, en la que hay leyes verdaderas, y la ciencia de los hechos físicos, en la que no hay leyes, sino extrañas repeticiones. Creemos en los milagros corporales, pero no en las imposibilidades intelectuales. Creemos que se puede trepar hasta el cielo por una planta de habichuelas, pero eso no nubla nuestra convicción filosófica acerca de cuántas habichuelas hay que tener para sumar cinco.” (Chesterton: 2013). Uno de los libros de cabecera de Lukács durante mucho tiempo fue la biografía de Chesterton de San Francisco de Asís.

consumación —imprevista desde el punto de vista del contenido— de un deseo natural (solo que, nuevamente, absurda desde el punto de vista del contenido); los poderes supraterráneos son solo seres humanos (...); la ensambladura de los acontecimientos posee el mismo carácter insondablemente absurdo que la vida corriente (...) (2015: 138).

El cuento es una “mitología secularizada”, y la introducción en el drama de esta tendencia modificará su cara también en el sentido de una profundización contraria a la novela, aunque al drama lo llevará hacia la épica. En “La estética del romance” destacará el rasgo ambivalente del héroe y del mundo del romance, que son figuras alegóricas, alegoría de un héroe imposible —un héroe perdido para siempre del mundo de la épica— y un mundo cuyas fronteras de desdibujan, se alargan, donde sigue imperando un destino pero este se vuelve intrascendente. Como encuentra Cometa en analogía con el mundo de Kafka:

En el mundo del romance el envío a la trascendencia expresa, con la misma pregnancia que Kafka, las laceraciones del mundo dado. La ‘nuda empiria’ lejos de ser simplemente devaluada como en el cosmos de la tragedia, deviene en el mundo del romance la cifra de una trascendencia inalcanzable, mera alegoría cuyo significado se ha perdido para siempre (Cometa, 1999: 109).

La alegoría, la empiria, la dispersión, es una *cifra*, un símbolo imposible, una denuncia de la ausencia de Dios, no un mero testimonio, sino una nostalgia de Dios que es a la vez una denuncia, que impíamente le pide que rinda cuentas. La nueva vía que era una disolución de la posibilidad trágica se presenta como posible y cargada de futuro⁷⁶. Nos dice Lukács en su ensayo dedicado a la *Ariadne auf Naxos* de Paul Ernst —una extrañeza en el poeta trágico por excelencia para el autor:

76 Un poco más adelante continúa Cometa: “La técnica y los principios anteriormente considerados contrarios a la estilización trágico-dramática (epicización, irracionalidad del acaecer, fracturación del yo, etc.) vienen aquí fundados en positivo y, además, considerados los presupuestos del nuevo drama moderno. Y esta ‘segunda vía’ (...) está llena de futuro, no sólo porque otros teóricos del drama moderno la siguieran, aunque fuera con distinta finalidad, por ejemplo, Walter Benjamin y Franz Rosenzweig, sino porque influyentes dramaturgos la reconocerían como propia, como Shaw o Brecht” (1999: 111).

Este es el drama religioso de una época sin religión en la cual incluso el ser en sí esté implicado en el devenir del todo, en la cual lo absoluto, el Dios, no es sólo objeto sino también sujeto de la nostalgia. El drama de la gracia de los tiempos pasados ha dado siempre forma a los dioses del ser, aquí, sin embargo, da forma al no-ser de Dios, a su lejanía de nosotros (Lukács, 1995:71).

La dificultad de representar esta alegoría, esta dispersión en la obra consiste en que incluso las formas épicas, las formas del cuento de hadas de cuyo principio proviene esta impugnación del drama, consiste en que “lo mágico” interrumpe en el orden de las cosas pero a fuerza de crear el suyo propio paralelo: es la necesidad de un *destino*, por frágil que sea, que hace que también el romance esté acabado desde el comienzo —aunque su acabamiento resulte fatuo. El cuento de hadas es cerrado y tiene una lógica propia, pero la *racionalidad* de la tragedia que eleva todo hasta sus últimas consecuencias, que se vuelve *metafísica*, en el romance sólo puede derivar en una *irracionalidad* —en el sentido de una interrupción de lo necesario— y un volverse *física*, mundana, pero que, en tanto que no sólo un algo empírico que apunta hacia un afuera, es una inmanencia que mira a una trascendencia —tal vez incomprensible, tal vez ausente. El sentido del milagro es introducir este nuevo orden de cosas, que abrirá la posibilidad del ser del sabio, que se enfrentará al destino con un pie en cada mundo, con un verdadero saber de las causas que encontrará otra realidad que las empequeñezca. Si en los héroes trágicos su ser trágico es su dignidad, el aceptar su destino como lo real, en el romance la dignidad estará a la vez en un enfrentamiento y en una renuncia: en un enfrentamiento a la lógica del mundo y en una renuncia a la vida, a esa vida de los otros que protege a la vez que cuestiona su importancia. Por eso dice Lukács que su acción es *irracional*, pues desde el punto de vista de la lógica de las cosas su acción parece un milagro que escapa de la cadena de causas y efectos, y que desde ahí se vive como trascendencia, que en el plano de lo empírico se vive como *patología* o incoherencia: “la esencia de la psicología de los seres humanos del *romance* es la ruptura del yo, la pérdida de su unidad” (2015: 141). Digamos que cuando la racionalidad es extrema y la lógica del camino no puede considerarse lo *razonable* (en un mundo injusto) lo extraordinario parece ser la única salida, y las pasiones, que en el drama eran una con su héroe —tiene un sentido rotundo la fórmula un drama de pasiones, pues el propio destino era un modo de mostrar una pasión y esta pasión el destino— en el romance es un elemento más que no determina el sentido y, es

más, éste debe buscarse fuera de sí, incluso combatirse como una dificultad más en su camino —un camino que si es también un retorno se recorre mirando hacia el cielo—, con lo cual tanto el mundo como el héroe quedan definitivamente escindidos. Vimos en DM como un carácter como el Quijote, en unas u otras condiciones puede ser considerado un carácter dramático o cómico, pues si hay en el mundo una *gratia cooperans*, y las pasiones y las locuras han dejado de ser temibles, ese héroe *excesivo* no puede ser visto más que como un caso *cómico* y no trágico. El héroe del romance va a apuntar a una nueva ética, y va a ser un personaje comedido, que en su cuestionamiento del mundo —escéptico y crítico— resultará portavoz de un saber —no como en la tragedia sobre los límites, y el límite en sí— sino sobre el cuestionamiento de ellos —posibilidad de una nueva ética y de una nueva épica:

La sabiduría está presente cuando ser y pensamiento están en equilibrio, cuando el saber acerca del mundo es adecuado a la estructura del mundo. En este mundo cuyo principio estilístico constitutivo exige que apariencia y esencia, inmanencia y trascendencia nunca concuerden, la sabiduría solo puede ser un saber acerca del desdibujamiento de los límites, acerca del carácter meramente aparente de la vida y de la muerte, acerca de la exclusiva realidad de lo trascendente; un saber acerca del carácter onírico de la vida y de la vida del sueño; acerca de la absurdidad del curso del mundo y de su sentido de esa absurdidad (149).

En esta metáfora barroca de *La vida es sueño*, pero que también bebe de fuentes orientales, del sabio, del mago, destaca el estar despierto intelectual que lleva a una toma de partido del verdadero héroe del romance que renuncia a la vida y descubre en ese camino *cualitativamente diverso* que su ruina, la renuncia a su vida, es el único modo de traer la salvación: la última figura de este sabio es el *mártir*.

El año 1911 estará marcado por el suicidio de Irma Seidler, y este hecho dejará su profunda huella como un sello póstumo en todos los ensayos de AF y en otras obras posteriores. En este año se produce también la deriva hacia el *romance* y hacia una nueva ética que tendrá su elaboración teórica en textos posteriores, como el proyecto *Dostoyevski*: más allá de la ética kantiana, será la consigna. En el ensayo de este año “Acerca de la pobreza de espíritu (Una conversación y una carta)”, que recordamos de nuevo, Lukács va a enfrentarse a su doble

pérdida —de Irma y de su vida— mediante la historia de la mujer cuya hermana se ha suicidado, y que consistirá en un pequeño drama en que el hermano del destinatario, aquel que sigue vivo mientras se relata el diálogo mantenido acabará por suicidarse —será la historia de una muerte anunciada, pero, lo que no está tan claro es que lo sea *de un modo trágico*. El personaje que conversa con la narradora, decíamos, se sentía culpable por la muerte de su hermana, con quien se deja entrever que tuvo una relación, y se intenta abordar la cuestión de su culpa⁷⁷. Con las reglas de la *lógica* en la mano, incluso podríamos decir con la ley, el preclaro personaje del diálogo, es consciente de no ser culpable, pero él se siente “culpable ante Dios”. Confiesa haber alcanzado un nivel de *claridad* indiscutible y saberse culpable de su muerte, no según las leyes del mundo sino según otras leyes, según las cuales —como le ocurre al *starets* Zósima— puede sentirse *culpable de todo*. La *gratia cooperans*, frente a la *gratia irresistibilis*, une el conocimiento y el bien —ese ser otro. Le dirá a la narradora:

De acurdo con todas las normas de la ética humana, estoy libe de culpa; por el contrario, he cumplido lealmente con todos mis deberes (pronunció esta palabra con el mayor desprecio). Hice todo lo que pude. (...) Tal vez sea cierto. Pero hubiese debido saberlo. Su silencio habría resonado a través de los territorios que nos separaban si yo hubiese recibido la gracia de la bondad...(2015: 163/2017: 392).

La bondad es la gracia —como en San Francisco, dice—, no se trata de una deducción, sino de encontrar la intuición que nos adentre en la vida y los pensamientos de los otros, casi mágicamente, sin pasos, en un súbito estar en comunión con ellos. Este saber “más allá del signo” es un saber alegórico. Este rechazo de la vida a que le conducirá, este rechazo del signo es un levantar el puño al cielo sabiendo, no obstante, que no hay respuesta posible. La bondad “es poder quebrar las formas”, las formas de la ética formal, en que, en su pureza cristalina, no

77 Uno de los hechos que precipitaron el suicidio de Irma Seidler, quien, en medio de una crisis artística y vital, tuvo en la relación mantenida con el amigo de Lukács Béla Balázs —al parecer un “Don Juan” del que pocos se fiaban— la gota que colmó el vaso. Así lo cuenta Kadarkay: “El día en que Irma iba a ir a la casa de placer de Don Juan, ésta captó el perfume de otra mujer. Esto era más de lo que Irma podía soportar. Después de haber pasado a través de todas las etapas del amor no consumado con Lukács, un Fausto moderno, Irma, humillada y avergonzada por su amigo Don Juan, se suicidó” (1994: 209).

ve más que impotencia, como impotencia veíamos en la tragedia. La bondad es convertir el conocimiento en acción *de modo inmediato*, es decir, hacer el bien *directamente*, sin ensayos en que podemos ganar o perder. La acción se convierte en buena en el instante mismo de llevarla a cabo, no en el juicio posterior, por eso este personaje se siente culpable sólo ante los ojos de Dios. El milagro *intelectual* por su propia condición no podría ser algo exigible sino algo que ocurre, una esperanza (no una certeza) de salvación y que el sabio acepta sin ni siquiera el conocimiento de una meta final. El sabio se convertirá en el *mártir*, que negará la ética formal a costa de renunciar a su propio razonamiento, a costa de no tener razón ni dignidad, a costa de su vida: una acción para el mundo pero fuera del mundo. El camino del deber ser está enfrentado al ser pero exige el sacrificio y la renuncia consciente del sabio como el modo en que el espíritu pueda entrar en el mundo, que en la ficción del diálogo, tiene a la mujer a aquel personaje se niega a renunciar a las almas de los abandonados, incluso a aquellos, que poniendo en duda la lógica mundana actúan con una consecuencia implacable —y el amante de la hermana se suicidará cuando su acción ya no puede servir de nada. La renuncia mística lleva en su salvación la perdición, la aceptación del episodio, de la fracturación, en pos de algo más elevado, pero sobre la que cae la sospecha del amor del mundo. El ser del sabio es una manera de no ser de este mundo cuyo motor, aunque mire a lo alto, no parece quererse de ningún otro.

La falta de límites antitrágica, el paso de la ética a la religión, el nuevo tiempo (mesiánico y demoníaco) este carácter de mártir del sabio llevarán estas reflexiones hacia una apuesta por un nuevo hacer literario que implicará una nueva ética y que no logrará cuajar en la práctica (en la obra), sino que de sus frutos nacerá una *teoría sobre la novela*, sobre el mundo fracturado de la burguesía. Parafraseando la expresión de Hannah Arendt, no es exagerado decir, con el propio Lukács (aquel que quería sacrificarse), que todo el período anterior, que pivota en torno a AF, es un diálogo silencioso con Irma Seidler (¿la mujer salvadora?) y con Leo Popper —con alguien que no es él mismo.

CAPÍTULO 4: PRIMER *INTERMEZZO* ESTÉTICO

4. 1.—EL DESCUBRIMIENTO DE LAS *ESTÉTICAS*

En 1971, tras el descubrimiento de la maleta en el banco de Heidelberg, aparecen numerosos escritos de Lukács vinculados a los dos intentos de realizar una Estética sistemática que llevaría a cabo entre los años 1912 y 1914, y 1916 y 1918 respectivamente y que, tras la paciente labor de reconstrucción de unos textos que nunca llegaron a ser más que unos fragmentos de una obra nunca acabada ni a adquirir una forma precisa —por no aludir a las dificultades de su ordenación—, György Markus con la ayuda de otros discípulos de Lukács miembros de la “La Escuela de Budapest”, dieron la forma actual a los dos textos que se conocen como “La filosofía del arte” y “La estética de Heidelberg”⁷⁸.

Lukács marcharía en el año 1912 a Heidelberg junto con Ernst Bloch para estudiar con Max Weber. La amistad de Bloch —a quien conoció en las clases de Georg Simmel— sería muy importante para él en los momentos tan duros vividos tras los trágicos sucesos del año 1911. Antes incluso de ello, ya había comenzado a interesarse por el misticismo hebreo, por Ady y por Meister Eckhart. Sin embargo, tras la muerte de Irma Seidler y de Leo Popper, despertaría con fuerza en él la necesidad de un nuevo planteamiento de la ética y la estética que le llevaría a acercarse a los textos de Martin Buber, a textos místicos y cuentos y leyendas hasídicos. Hemos tenido previamente un anticipo de esta *nueva ética*, que descubre en algunos textos dramáticos y que recibirán una punzante expresión en su “Acerca de la pobreza de espíritu” —y habremos de retomarla más adelante para hablar del proyecto *Dostoyevski* y de TN. Lukács volvería los ojos con curiosidad hacia una faceta suya desdeñada desde joven y que tiene en la figura de un tío suyo —que abandonó todo para dedicarse al estudio del Talmud y que, al parecer, era una persona muy querida para nuestro autor— el símbolo de esa posible rebeldía frente al mundo que encuentra en la religión, la mística y el judaísmo una *estética* de resistencia —es fácil establecer una asociación también con la obra de Peter Weiss—, y no ya un simple acomodo burgués a una situación de crisis política y espiritual. Esta es también la época de actividad de la revista *A Szellem* (Espíritu), que editaría por primera vez con Lajos Fülep, y en cuyo primer

78 FA y EH para abreviar. Los libros fueron publicados por primera vez en Berlín en 1974a y 1975a como volúmenes 16 y 17 de sus obras completas por la editorial Luchterhand.

número se incluiría su “Metafísica de la tragedia”. Allí se traducirá a Plotino, Bergson, Poincaré o a Chesterton⁷⁹. Es el momento del surgimiento de la reflexión sobre los cuentos de hadas y sobre el *romance* —que se prolongaría, al menos, hasta el año 1916—, donde el encuentro con estos nuevos textos de religiosos, de novelistas y dramaturgos le ayuda a recobrar la esperanza de hallar una nueva *comunidad* más allá de la época de la completa ruina espiritual.

Sin embargo, tras el año 1912, Lukács deja Budapest y se marcha a Alemania —gran parte del año 1911 lo había pasado en Florencia donde estaría hasta febrero del año siguiente. En mayo, mientras se encontraba aún en Florencia había recibido la notificación del rechazo de su habilitación para la Universidad de Budapest. Tras unas breves estancias en esta ciudad y de nuevo en Italia, en mayo se marcha a Heidelberg. Sin este viaje, sin este deseo frustrado de conseguir la habilitación para conseguir una plaza en la universidad y la posterior admisión con Bloch en el Círculo de Max Weber, no se comprendería el motivo por el que abandona un proyecto que tiene entre manos y pasa a dedicar todas sus energías intelectuales a obra sobre *estética*, una empresa que, además, pretende ser sistemática —un requisito indispensable, según le indica seriamente Weber, para optar a una plaza como *Privatdozent*. El deseo de reconciliación con el ámbito académico, el anhelo de conseguir la habilitación para un puesto en la universidad, de pasar de ser un *outsider* a ser un *insider*, despertó en él desde las épocas más tempranas y no le abandonaría hasta, al menos, finales del año 1917. Es ahora en Alemania bajo la dirección de Weber donde intenta plasmar una obra sistemática, que su mentor y amigo considera que es muy capaz de llevar a cabo, aunque para ello tenga que tratar de corregir constantemente sus arranques *ensayísticos* y enmendarse desde una disciplina académica merecedora del puesto al que aspira.

Anteriormente había sido su padre —una sola figura que simbolizaría muchas otras— quien había visto en la consecución de un puesto académico la reconciliación afectiva y el reconocimiento institucional necesarios para apaciguar la rebeldía talentosa de su hijo. De este modo, tras la carta de mayo de 1911 de Bernát Alexander (1985:169/1982a: 222) donde se le

79 Según cuenta Kadarkay de este primer número: “Una nota editorial a pie de página identificaba a Chesterton como un escritor cuya ‘revolucionaria verdad se basa en los dogmas católicos’. Lukács admiraba el uso de la paradoja de Chesterton para sondear las profundas ambigüedades de la teología cristiana” (Kadarkay1994: 139).

anunciaba que no podría entrar en la Universidad de Budapest, su padre intentaría sin éxito conseguirle un puesto como docente en Bratislava. Su condición de judío, nunca asumida ni por él ni por su familia, que cambiaría el apellido familiar de Löwinger al de Lukács para convertirse al protestantismo, fue seguramente uno de los motivos de ese fallo negativo. Otro de los motivos que condujeron a Lukács a abandonar Budapest fue, además de la potencia teórica que podría encontrar trabajando en las universidades alemanas junto a grandes figuras como Weber o Husserl, la pobreza intelectual encontrada en ámbitos tanto académicos como legos en Budapest, menesterosos de una cultura propiamente filosófica (Lee Congdon, 1983:82). Sus bazas teóricas se reducían a unos pocos intelectuales y artistas *impresionistas* reunidos en torno a la revista *Nyugat*, y a los positivistas, reunidos en torno a *Huszadik Század*. En tales circunstancias, la amistad y el consejo de Weber le permitirían —como señalábamos antes— formar parte de su círculo⁸⁰ y reunirse los domingos en su casa junto con otros conocidos visitantes no sólo pertenecientes al ámbito académico: Friedrich Naumann, Theodor Heuss, Troeltsh, Friedrich Gundolf y Karl Jaspers (Lee Congdon, 1983: 85). Lukács no perdería el contacto con Weber ni siquiera en los momentos revolucionarios que seguirían a su deriva política en el año 1918, pero contraería aquí una deuda teórica que explica que, a pesar de sus propias inclinaciones anímicas y teóricas, tuviera que introducirse en un medio ya no intelectual sino teórico, en que no se sentía cómodo, como si tuviera que vestir un traje que no conseguiría entallarse del todo. Weber, por su parte, comenzaría una campaña publicitaria de su amigo para intentar hacerle pasar por un pensador *sistemático* que había encontrado en el ensayo una propedéutica necesaria para ganar un pensamiento propio, para descomponer las bases filosóficas que le llevarían a levantar el edificio de su obra sistemática⁸¹. En este punto es

80 Es conocida la anécdota que cuenta cómo Marianne Weber se refería irónicamente a los coqueteos místicos y religiosos de Bloch y a Lukács diciendo que había cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lúkacs y Bloch (Mommsen: 499).

81 En una carta del 22 julio de 1912 Weber escribe a Lukács, todo un indicio de las atávicas prácticas académicas: “Ayer me senté junto a Windelband (no por casualidad) y dejé caer tu nombre durante una conversación con Gothein. Wiedelband, entonces, hizo algunos comentarios sobre tu ensayo, sin mucha importancia en cuanto al contenido, no demasiado antipáticos, pero los esperados; el concepto de *forma* no tiene interés para él *en absoluto* y comenzó de un modo un poco brusco la discusión sobre este punto. Hice algunos cautelosos comentarios, *los menos posibles*, sobre todo, principalmente en relación a tu personalidad: que eres esencialmente un *pensador sistemático* que ha dejado su etapa ensayística atrás, etc. Él escuchó, muy educado en este punto, pero obviamente *sin* ningún interés real. Así que decidí

indiferente dudar o no de si el intento denodado por reconducir su pensamiento hacia formas más sistemáticas coincidía o no con las intenciones personales de Lukács. La realidad es que, tanto la *primera Estética* —los primeros capítulos para esa obra que no llegó a ser, compuestos durante los años 1912-14— como la *segunda Estética* —la segunda tanda de capítulos, elaborados durante los años 1916-18 en que retomaría este intento y que contaría seguramente también con uno de los capítulos de la primera tanda, quizá reelaborado— no pasan de ser un proyecto para el que se elaboran diferentes materiales que no casan del todo ni conforman ninguna guía clara que pudiera sistematizarlos, cuyo orden exacto se desconoce —así como las partes que faltarían— y cuya forma más acabada sería la recopilación y disposición con que presentarían en el año 1918 para concurrir a una oposición en la Universidad de Heidelberg. Este es precisamente el incompleto manuscrito que justamente no se conserva, pero del que se sabe, al menos, sobre todo por los comentarios realizados por Rickert tras su lectura, que le faltaban varias partes, que incorporaba un capítulo de la primera recopilación, y cuyo capítulo final no concordaba con las partes anteriores ni en intención ni en su pretensión programática anteriormente declarada⁸². Lukács empleará en él el lenguaje y las herramientas conceptuales de los filósofos neokantianos, el lenguaje de la fenomenología husserliana y de la *Lebensphilosophie*, vinculada a Nietzsche y Simmel. Aparecería publicado en *Logos* un único capítulo de los elaborados en ambos intentos para esta (o estas) obra(s), con el título *La relación sujeto-objeto en la estética (Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik)*⁸³. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente sobre DM, se trata del único artículo con pretensión *sistemática*, teniendo

no llevar el asunto más lejos ya que no habría servido a tus intereses. ¡Le conozco muy bien, como puedes apreciar!” (1985: 204/1982a: 290).

82 György Márkus recoge en su epílogo a la edición de EH el comentario de Rickert a la obra con una breve descripción de su contenido: “Los primeros capítulos ocupan un largo espacio a disquisiciones metodológicas. Tienen la intención de explicar, sobre todo, la necesidad de una ‘fenomenología’ estética que debe preceder a la verdadera y propia doctrina del valor estético. En el segundo capítulo se encuentra un amplio bosquejo del comportamiento creador y receptivo. Después, en el tercero, comienza la exposición de los contenidos estéticos centrales, que se inicia con la discusión de la relación sujeto-objeto. A continuación, sin embargo, no prosigue en modo sistemático como hasta este punto, sino que se interrumpe con la problemática de la metafísica de lo bello. No se entiende de qué modo se construye el sistema entero” (Lukács, 1975a: 267).

83 Hay traducción española en *Acerca de la pobreza de espíritu* (Vedda, 2015: 201-250).

en cuenta que hablamos un fragmento de una obra inexistente, publicado por el joven Lukács, como una intervención emprendida desde el lado más *lógico* de la filosofía, que, ateniéndonos al propio texto será también, sin embargo, una vía muerta. El estallido de la Primera Guerra Mundial, los apremios de la situación histórica, sólo explican en parte el abandono en 1914 de un proyecto que avanza a duras penas, titubeante y que se deja en suspenso en favor de otro libro que —como tantas veces le sucederá a Lukács durante estos años— esbozará pero nunca llegará a completar: su proyecto *Dostoyevski*, del que nacerá —no exactamente *del* que procederá— TN, una obra que habría de disgustar a Max Weber por su condición ensayística⁸⁴, que por ello se negaría a darle la razón a Lask, quien veía en Lukács a un ensayista impenitente (Carta de Max Weber del 23 de agosto de 1916):

Sobre la base de lo que nos leíste de los brillantes capítulos de tu *Estética*, estoy completamente en desacuerdo con esta opinión. Y debido a que te volviste repentinamente hacia Dostoyevski pareciendo *dar la razón* a esta opinión, *odié* este trabajo y todavía lo odio. *Sencillamente*, mantengo la misma opinión. Si es tan insoportablemente doloroso e inhibidor acabar un trabajo sistemático y dejar marchar todo lo demás mientras tanto, entonces, con todo el dolor, tengo que advertirte de que te olvides de tu *habilitación*. Y no porque no la ‘merezas’ sino porque en el sentido más profundo no es para tu provecho y, por último, no le hace a los estudiantes ningún bien tampoco. Pero harás lo que *tú* juzgues adecuado (Lukács, 1985: 264/1982a: 367).

Estas líneas escribiría Lukács a Weber, muy disgustado tras el primer abandono del proyecto de realizar su *Estética* sistemática y la aparición de su TN, fruto del abandono del proyecto sobre Dostoyevski. Weber entrevé que el impedimento para la realización de esta obra no ha de ser quizá accidental, ni remitir a la dificultad impuesta por unas circunstancias adversas⁸⁵, o a la

84 ¿Puede haber un sistema de la filosofía o la filosofía sólo puede ser la crítica del sistema? ¿Puede la filosofía ser un saber *positivo* como el de las ciencias, *avanzar*, concretarse en una serie de proposiciones? ¿Puede aspirarse a la completud del pensamiento? El reproche de ensayista, de escritor que no acaba de verter en la forma adecuada sus conocimientos, que se queda en el estadio de una propedéutica, demasiado inmaduro para trabajar con los conceptos de la Academia, va más allá de una cuestión meramente formal. Tiene que ver con el modo de concebir la filosofía de Lukács.

85 En esta época comenzará su relación con la que sería su primera esposa, Ljena Grabenko —se casarán en mayo de 1914— una terrorista rusa que ha estado en prisión por cometer un atentado, cuya relación será incomprensible para su familia. Tras la boda, el amante de Ljena, el pianista Bruno Steinbach, con problemas mentales que le volvían muy violento, se

incapacidad de domeñar unas tendencias contrarias al verdadero trabajo teórico (al menos universitario). Poco más que esos “brillantes” capítulos introductorios consiguió Lukács concitar para entregarlos como tarjeta de visita del que prometía consolidarse como uno de los pensadores más agudos del momento, que a su juicio sólo necesitaba un poco de paciencia y trabajo para dar un fruto maduro.

De momento, hasta el año 1916, cuando retoma su intención, ha redactado apenas tres capítulos. Este primer intento por componer una Estética sistemática, que como hemos dicho, según el trabajo reconstructivo de György Markus, habría de llamarse la *Filosofía del arte* (*Heidelberger Philosophie der Kunst*) —también editado como el “Volumen I”⁸⁶ de la Estética de Heidelberg, también consistirá, como se va ya entreviendo y se aclarará más tarde, son dos volúmenes de fragmentos, pues en realidad se trata partes de capítulos inacabados de una obra (conjunta) que no existe —sin ir más lejos, hay dos capítulos introductorios—, y de los cuales sólo mantiene el titulado “Fenomenología del comportamiento creador y receptivo”. El objetivo de estos textos era componer la memoria presentada en 1918 como tesis a Rickert. En 1960 Arnold Hausser saca a la luz algunas partes del *manuscrito* que Lukács le entregaría en 1919, y tras su muerte se descubrirían otras partes entre los papeles de su segunda esposa (Gertrud Bortstieber), otros en posesión de Charles de Tolnay, y los encontrados en 1971 en la maleta de Heidelberg, lo que arroja una cifra de 50 años hasta que Márkus se hiciera cargo de su reconstrucción (Congdon, 1983: 92). Con estos materiales se compone el volumen que existe hoy como el primer volumen de la Estética de Heidelberg.

iría a vivir con ellos, y en estas condiciones tan adversas habría de trabajar Lukács hasta su divorcio en el año 1917. Dice Kadarkay: “Pero lo que parecía proporcionarle la fuerza para vivir era el reto de hacer de su vida una pura expresión de ideas. Para Lukács, el valor singular de Ljena radicaba en la seguridad de ella de que una vida excepcional, si bien amargada, atormentada y desdichada, podía ser transformada en espíritu e ideas. En un sentido mundano, Ljena —al principio— sacó a Lukács del abismo de culpa, se encargó de su vida y le animó a ser lo que él era” (Lukács, 1995: 287).

86 Wk. Band 16 y Wk. Band 17.

4. 2.— ESTRUCTURA DE LA OBRA

Una de las coordenadas de análisis de este trabajo que nos traemos entre manos ha sido su configuración cronológica, que deberemos de nuevo incumplir brevemente para exponer algunos aspectos de la estructura *conjunta* de los capítulos de ambos periodos —digamos ya, de modo heurístico, de ambas *obras*, de ambas *partes*— y sus contaminaciones recíprocas, aunque de EH se tratará específicamente en el capítulo sexto. En los dos volúmenes nos encontramos desde el inicio con una problemática formulada a la manera kantiana —en FA y en FH Lukács se estará midiendo constantemente con Kant y con Hegel—: “Existen las obras de arte. ¿Cómo son posibles?”. También buscará ganar un terreno autónomo para el nuevo suelo que está seguro de haber descubierto, a saber, el de la estética —y en la *Crítica del juicio*, incluso, en la *Fenomenología del Espíritu*, encuentra las herramientas para su establecimiento. Fijemos por el momento la compleja estructura de estas obras de la mano de Márkus y su reconstrucción de los materiales distribuidos en las fuentes arriba mencionadas. Cada obra ganará, obviamente, unas características propias como conjunto que, tal vez, no se correspondan con las de los capítulos tomados aisladamente según cada período aunque, no obstante, se aprecie un cambio en el lenguaje, asociable con una cierta profundización en ciertos temas y una mayor precisión en la expresión de ciertos asuntos.

Cuenta Márkus cómo sería el propio Lukács quien, en el verano de 1970, sólo un año antes de su muerte, con ocasión de la elaboración de la edición húngara de sus obras completas, confía a algunos de sus estudiantes —entre ellos Agnes Heller, Ferenc Fehér o el propio Márkus— algunos mecanoscritos que conserva —de los que algunos engrosarían el volumen FA y otros el de EH (1975a: 255), que sumados a los que estaban en posesión de su mujer, de Hausser y de Charles de Tolnay, más los descubiertos en la maleta, conformarían aquellos materiales con que habrían de hacer la ordenación. Los títulos, como se podrá haber ya deducido, son elegidos por Márkus, pues incluso la fórmula “*Filosofía del arte*” aparece escrita sólo una vez sobre uno de los borradores de los años 1912-14 y, al parecer, la letra ni siquiera es del propio Lukács, aunque —volverá a aparecer tras el año 1916 en otros escritos. La excelente labor filológica

realizada por Márkus se puede seguir en detalle en la mencionada introducción (255-278)⁸⁷, pero aquí debemos señalar un par de puntos obligados. FA tendría que haber tenido al menos tres partes, si seguimos las indicaciones de Lukács en los primeros capítulos: una parte *fenomenológica*, una parte dedicada a la *teoría de la obra*, y una última dedicada a la *teoría de la reconstrucción*, de las que se conservan sólo tres capítulos. Las piezas que componen esta obra son: “El arte como ‘expresión’ y las formas de la comunicación de la realidad vivida (*Erlebniswirklichkeit*)”, “Esbozo fenomenológico de los comportamientos creador y receptivo” e “Historicidad y atemporalidad de la obra de arte”⁸⁸, que se encuentran en distintos manuscritos, y de cuya primera parte existen algunos papeles con variaciones —añadidas en la edición de Márkus como apéndices. De éstos, el segundo, como hemos dicho, se incluye en el material presentado como tesis doctoral, que podemos identificar a grandes rasgos con EH, aunque no se pueda tener absoluta certeza de que no fuera reelaborado —en caso de serlo, obviamente, no se conserva el capítulo. Es interesante en este punto observar que en EH Lukács dirá que se dispone a usar la metodología hegeliana —si bien, hecha esta apreciación, su intención sea atacar los presupuestos hegelianos—. Justamente, tras el capítulo introductorio de la primera parte, sitúa este “Bosquejo fenomenológico...” (de FA), y —siguiendo la interpretación de Márkus— esta decisión no le estorba *metodológicamente*, ni le importaría dejarlo tal cual o casi inalterado. Consultado por István Mészáros sobre la estructura que habría de tener la obra en estos momentos en que el grupo está intentado la reconstrucción del material el propio Lukács da al

87 También puede consultarse *La Escuela de Budapest: sobre el joven Lukács*, Fehér, Heller, Márkus y Radnóti, (1978: 109-156).

88 Extraemos de la nota de Márkus: “Para la edición se poseían, por tanto, los siguientes manuscritos (citados según la nomenclatura usada aquí):

- FA 1: Manuscrito con el título 1. “El arte como ‘expresión’ y las formas de comunicación de la realidad vivida” más un ejemplar mecanoscrito unido, en un envoltorio sobre el que estaba escrito *Filosofía del arte* (la caligrafía no es de Lukács)

- FA 2: Manuscrito con el título escrito (claramente en un segundo momento) a mano: 2. *Esbozo fenomenológico del comportamiento creativo y receptivo* más dos copias mecanoscritas, la una unida al primer capítulo y con la cabecera 2, la otra no paginada, con la cabecera escrita de puño y letra por Lukács sobre la primera página: *Estética 2 cap.*;

- FA 3: Manuscrito que comienza en la página 5 con una parte de la frase abortada (falta el comienzo) con el título puesto más tarde a mano: *Historicidad y atemporalidad de la obra de arte* más dos ejemplares mecanoscritos no unidos que comienzan sobre el mismo punto; uno sólo lleva la cabecera III escrita a mano” (1975a: 318).

cabo del tiempo unas explicaciones confusas cuando no patentemente incorrectas —después de tantos años parece no recordar con claridad—, de modo que la estructura final que le otorga Márkus sólo puede ser tentativa —una reconstrucción que ya es imposible incluso para su propio autor. El posible esquema que habría podido tener la entera Estética (sin la división bipartita actual) y que propone Márkus es el siguiente:

[D]espués del primer capítulo (el capítulo sobre la ‘expresión’ y respectivamente el de aquel sobre la ‘posición’) concebido como una introducción general filosófica y metodológica, la obra debería haberse subdividido en tres partes: fenomenología, doctrina de la obra, psicología ‘post-constructiva’ superpuesta a la experiencia vivida (en EH (Capítulo I) se llama psicología trascendental, mientras a continuación se vuelve al término ‘construcción a posteriori’) (269).

Márkus no tiene muy claro dónde debería situar el tercer capítulo de FA en este esquema — como tampoco dónde incluir algunos capítulos de EH (4 y 5). Sobre todo este proyecto realizado con reticencias hasta el año 1914 en que lo interrumpe por primera vez Lukács había redactado:

[M]ás allá del capítulo I (la introducción filosófica general), también toda la parte dedicada a la fenomenología (el capítulo II *Esbozo fenomenológico del comportamiento creativo y receptivo*) y [tentativamente incluye Márkus, pues tal vez formase parte de la segunda gran parte dedicada a la obra en sí] el capítulo III (*Historicidad y atemporalidad de la obra de arte*), que constituye presumiblemente el pasaje de la fenomenología a la teoría de la obra, y examina las condiciones objetivas de la posibilidad de la obra (Fehér, Heller, Márkus y Radnóti, 1978: 126).

Contamos, por tanto con: la introducción, la parte dedicada a la fenomenología y ese tercer capítulo cuya colocación no está del todo clara. Todo lo demás faltaría, es decir, tanto la segunda gran parte dedicada a la obra, como la tercera dedicada a la psicología receptiva. Con los escasos materiales de que disponemos, sólo contando con las referencias de los capítulos existentes no se puede si quiera reconstruir mínimamente el capítulo dedicado a la obra en sí, sólo existen algunas pequeñas referencias en FA que aluden a que sería el pasaje de la fenomenología a la doctrina de la obra . La referencia a esa *psicología reconstructiva* es mínima. El texto lukácsiano ha sido corregido y ordenado por Márkus con cierta voluntad de separar las dos etapas de

redacción, aunque de acuerdo con el fondo de las cuestiones que allí se discuten tal vez no estén tan alejadas la una de la otra. Como último apunte sobre la estructura de la obra digamos que a continuación de EH Márkus añadirá un ensayo de titulado “El problema formal de la pintura”, en cuya estructura ve una similitud con la de la entera Estética que nunca se redactó, redactado en 1913. La única vía abierta sin perder todas las precauciones señaladas sería trabajar con el texto de que disponemos y tener en cuenta, en todo caso, la *intención* autorial. Una interpretación de los textos como la que se realiza en ocasiones —que tiene en cuenta una obra supuesta, una obra que habría de quedar inacabada, siempre bajo la sospecha de que el fracaso no fuera acaso externo sino constitutivo— puede aportar algunos hallazgos y ayudar en la comprensión de ciertos fragmentos, pero también deslizar una interpretación que quiera ver en estos proyectos una *coherencia* propia de otros trabajos de madurez del autor, como una suerte de propedéutica que, por eso mismo, ve en la EH una obra más *realizada* (aunque no del todo) y pierde de vista la particularidad de los textos del periodo —incluidos los de estos intentos sistemáticos.

4. 3.— EL SALTO ESTÉTICO

En 1912, tras algunos proyectos desechados —como la obra sobre el romanticismo— y con la comezón de esa nueva estética y esa nueva ética demoníacas que ha comenzado a entrever en algunos novelistas y en los textos de algunos religiosos y místicos, Lukács decide que ha llegado la hora de seguir el consejo de Weber y de sentarse a elaborar una obra sistemática que, por un lado, recoja todos los asuntos dispersos en los artículos redactados en todos estos años sobre la cuestión *estética* y, por otro lado, se enfrente con la gran tradición filosófica, con el hacer de la Universidad alemana, con Lask, con Rickert, con el neokantismo y la *Lebensphilosophie* en las que se ha formado y de las que ha bebido. Finalmente con Husserl y la fenomenología (también la hegeliana), y todo ello en sus propios términos y conceptos, dejando de lado, en la medida

de lo posible, ese hacer que le era más propio, la *lógica*, y ciñéndose en su expresión a la *lógica* — que por esos años se llama “filosofía” (o Hegel)⁸⁹.

FA y EH son un enfrentamiento teórico pero también un acercamiento al lenguaje de la gran filosofía de su época, una aceptación, si bien crítica, de sus conceptos y de su *estilo* — que, como sabe muy bien Lukács aunque no lo tematice, también lo tiene— y que en su plano más externo podría llamarse así: contención verbal. Lukács pasa de puntillas sobre su ensayo “Sobre la pobreza de espíritu” y otros *ensayos* de estos años, y se pone a elaborar la obra sistemáticamente estética y *sólo* estética. Tras su interrupción en 1914, retomará los temas abandonados en su proyecto *Dostoyevski*, figura y tema que aparece ya en su ensayo de título “Cultura estética” (1910). Entre 1914 y 1916 se dedica a este proyecto sobre el autor ruso, para a continuación realizar un nuevo intento de Estética sistemática. Vamos a ver, no obstante, cómo estos capítulos, estos fragmentos, lejos de superar su *pasado ensayístico* viven, por así decir, fuera de sí, y ello no tanto por superar un planteamiento de la inmanencia de la esfera de lo estético —que es uno de sus puntos más relevantes de FA— como porque el modo de hacerlo — también *estilísticamente*— deja fuera todos aquellos aspectos del *arte* cuyo planteamiento paradójico había ido desgranando en los ensayos —por nombrar los dos más relevantes— de DM y AF, generando, por tanto, contradicciones internas en el texto difícilmente *superables*⁹⁰. Nos desmarcamos, por tanto, de esas interpretaciones que —a pesar de añadir gran cantidad de matices para luego negarlos— ven en el joven Lukács una anticipación narrativa del antiguo —y

89 Se preguntaba Lukács justo antes de interrumpir su Diario: “Todo conduce a la vieja pregunta: ¿cómo puedo ser un filósofo? Es decir, puesto que como ser humano no puedo salir nunca de la esfera ética ¿de qué manera puedo dar forma a lo más elevado? (1985:123/2009: 32).

90 “Inconscientemente y sin teoría, en el ensayo como forma se deja sentir la necesidad de anular también en el procedimiento del espíritu las pretensiones de integridad y continuidad teóricamente superadas. Si se resiste estéticamente al mezquino método que lo único que quiere es no omitir nada, está obedeciendo a un motivo crítico-gnoseológico. La concepción romántica del fragmento como obra no completa sino que procede al infinito mediante la autorreflexión defiende este motivo antiidealista en el seno mismo del idealismo. Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos”. (Adorno, 2003: 26)

realizan por ello una interpretación retrospectiva, rescatando sólo como relevantes los momentos de coincidencia —aunque éstos todavía estén por desplegar, desarrollarse—, reconociendo en en la *Estética* de juventud —que puede designar dos cosas muy diversas y, en este caso, designa ese libro *proyectado*— una proto-Estética de madurez, que posiblemente concuerda mucho mejor con otros textos posteriores del autor. Hacer coincidir unos textos con otros sólo puede lograrse obviando la condición de *ensayísticos* de los primeros—es decir, que falseando su modo propio de ser⁹¹.

Su valor, no obstante, en tanto que intento sistemático, está en su necesidad de conceptualizar una teoría sobre lo estético en el lenguaje de *los otros*, a saber, el de Kant y de Hegel, por ejemplo, como representantes de la filosofía, también en su sentido más peyorativo, que tiene en la fría Razón uno de sus rasgos esenciales y es uno de los factores de la *cosificación*. También en su conciencia de tener que discutir desde sus presupuestos, por lo que no puede sino entender con cierta ambigüedad la afirmación hecha en un momento de la obra de que en la *Crítica del Juicio* se encuentran todos los problemas de la esfera estética —sus límites y sus

91 La interpretación en este sentido de Elio Matassi sostiene que no sólo existe en Lukács un intento de crear un sistema, ya rastreable en sus ensayos previos, sino que lo logra (al menos en parte) y a despecho de ser un *sistema* en lucha con el sistema hegeliano —evidencia difícil de negar— y que por tanto su *Estética* de madurez es una profundización del descubrimiento llevado a cabo durante estos años. Quiere, por ello, ver una conciliación *no hegeliana* —aunque sí dialéctica— en que la obra sea el verdadero sistema, lo cual estaría bien si no fuera porque en Lukács obra de arte y ensayo no son equivalentes, y si la pretensión de esta conciliación del sujeto y el objeto no quisiese ser una conciliación *teórica* —cuando se ha renunciado previamente como presupuesto a esa posibilidad— o *ética* —cuando en Lukács a una y otra esfera las separa *un mundo*. Digamos que en Lukács la superposición de planos en una dificultad práctica más que teórica, el apuntar de la inmanencia a una trascendencia que en ningún caso quedan conciliados en un mismo *sistema*. Esta sobrevaloración de la *Estética* (o las *Estéticas* de juventud) se le hace necesaria para conectar este periodo con el de madurez, y donde Hegel parece que no ha dicho aún la última palabra. Como el propio Matassi llega a reconocer FA se acaba convirtiendo en su interpretación una suerte de *Fenomenología del espíritu*, por lo que —algo con lo que Lukács no estaría nada de acuerdo— la estética y su *fenomenología* quedará reducida a una suerte de propedéutica teórica: “Quizá sólo el ‘concepto concreto’ y el método dialéctico tal y como viene proyectado en la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana pueda acercarse a la intuición de que el ser y el darse deben ser puestos en claro y con un método análogo al que la obra de arte manifiesta. Pero también esta recuperación problemática de algunas instancias con cierto toque hegeliano deba ser dejada de lado para una mejor comprensión del hecho latente que emerge del itinerario intelectual del joven Lukács: la obra de arte, en tanto que totalidad, en tanto que sistema, en tanto que *desvelamiento de todas las potencias teóricas latentes* en la relación entre sujeto y objeto” [último subrayado nuestro] (Matassi, 2011: 179).

limitaciones, su forma de ser y su insuficiencia, a pesar de todo lo cual se puede decir que FA sea un texto *kantiano*, con planteamientos y soluciones análogos —como también se dijo anteriormente que lo eran otros muchos ensayos del periodo de juventud. Tomados estos capítulos como nos aproximamos anteriormente a sus ensayos, como una empresa de Sísifo constantemente renovada, con una fortaleza desesperada, que cree encontrar la solución anhelada en un nuevo autor o una nueva novela, con su estilo propio e ilumina parcialmente el camino hacia la meta sin entregar el fin final, unos no aparecen tan distintos de otros, y quizá lo menor, ese *contenido* que no existe independizado de la forma y del lenguaje, remita a un mismo fondo. Y también se podría decir que la autonomía del terreno de lo estético —que es uno de los méritos de estos textos sacar a la luz junto con los materiales para una *teoría de la recepción*— (Lukács hablará de una “historia de la recepción del arte”) se descubre como una condición de posibilidad de sus ensayos estéticos, sin la cual difícilmente habrían soportado su independencia (revolucionaria) de ese mundo en crisis. En un principio, las obras deberían haber tratado de lo puramente estético, sin subsunción en ninguna otra esfera de tipo teórico o estético, pero, aunque Lukács se empeña en afirmar que es de esto de lo que trata la obra, la realidad es que en estos capítulos se alude constantemente a la relación entre esas esferas, volviéndose (casi) el verdadero problema y dejando de lado el de la esfera propiamente estética, que, al haber partido de presupuestos y preguntas *kantianos* (¿cómo son posibles las obras de arte?), podría parecer que deberían haber desempeñado en ese capítulo nunca escrito sobre la obra en sí la función nuclear del sistema.

4. 4.— FILOSOFÍA DEL ARTE O ESTÉTICA

Hemos resaltado como dos influencias claves que latén de fondo en esta obra, en estos tres capítulos que la componen, la de Kant y Hegel, tanto en un nivel general, por lo que respecta al ímpetu teórico compartido que entendería por verdaderamente teórico sólo ese *método* que va de lo general a lo particular, como por el intento de dejar hablar a las cosas mismas (en su inmanencia, añadiría Lukács): “Pensar es dar la palabra al objeto” (Lukács, 1974a: 235) —dice al comienzo del primer apéndice— y, en concreto, a sus obras *estéticas*, a la *Crítica del juicio* y la *Estética*, aunque, en el caso de Hegel, uno de los referentes claros es la *Fenomenología del espíritu*,

la obra con que compararse. De hecho, aunque por las referencias a Husserl y a otros profesores de la universidad alemana, pudiera parecer obvio que las continuas referencias a la fenomenología y su análisis fenomenológico —sobre todo en los capítulos I y II— están referidas a este autor, dirá Lukács que el sentido en que utiliza la palabra “fenomenología” está tomado de Hegel. Habrá un cierto reconocimiento hacia el proceder hegeliano identificable en los dos primeros capítulos como un mostrar como *dato*, como existencia desnuda y borrosa, las distintas categorías de la fenomenología estética que habrán todavía de ganarse sus determinaciones con el trabajo del espíritu. No obstante, un dualismo no conciliado y una imposibilidad de superación, de síntesis final, remitirán más a posturas kantianas —criticadas a su vez por su exceso de *logicidad*—, que acotarán en el análisis fenomenológico del fenómeno estético estas esencias y existencias. Junto a ellos se podría citar también a otro autor alemán, a Schelling —de quien toma esta expresión, “Filosofía del arte”— donde advierte un principio de planteamiento para una estética no subordinada a otras esferas del ser —teórica o ética— así como un análisis inmanente de la misma, aunque finalmente acabe por acusarle de *platonizante*.

La primera cuestión que debemos plantearnos en relación a la sistematicidad de la obra es la de qué está intentando sistematizar Lukács. Parece tener muy claro en estos días que su etapa ensayística debe hacerse elegantemente a un lado para que pueda volverse un autor serio y que, el camino de la sistematicidad demandado por Weber o Lask, requiere hablar en el lenguaje de la *filosofía*, pero también implica una disciplina de espíritu que debe acotar muy bien los campos, que debe fijar un punto de vista que no se debe abandonar hasta haber agotado el asunto, habiéndolo recorrido por entero. Da la sensación de que la FA es una exposición de toda su filosofía anterior bajo el punto de vista de la *estética*, reconducida a la fuerza hacia este sistema, y que lo que la salva es la honestidad que hace que no pueda sino reconocer en ciertos momentos que su análisis filosófico demanda presentar la otra cara —las otras caras— ocultas tras la disciplina estética. Así como pasaba también en algunos momentos en DM con ciertos desarrollos (*históricos*) que se detenían de improviso y daban lugar a esas flores representadas por los distintos ensayos que la granaban —solo que ahora impidiendo todo desarrollo mundano o histórico en el éxtasis inmanente atemporal de lo estético— parecería que la obra luchase consigo misma. El análisis inmanente de lo estético y la reivindicación de la autonomía de este campo no es una novedad de esta obra, aunque está aquí tematizado y desarrollado en

el modo del *concepto*, un concepto que sufre de soledad. La sistematicidad de la *obra*, teniendo en cuenta que es más bien un fragmento de partes no del todo bien avenidas —en concreto la tercera parte es claramente el inicio de una fuga—, impide ver claro *de qué* lo sea, lo que genera una potente ambigüedad en el título de la obra. En la tercera parte la “Filosofía del arte” aparece, por ejemplo, como una parte de la “Estética”, aunque en otros momentos la “Estética” aparece también como el complementario de la visión “Histórica” —entre medias de los cuales una Filosofía del arte tendría que saber moverse. El libro se abre a la posibilidad de ser pensado como una “Fenomenología del fenómeno estético”, así como piensa la posibilidad de una “Teoría de la recepción”, de una “Sociología del arte”⁹² —frente a una historia sociológica de las artes— y se bate con una “Filosofía de la historia del arte”. Se puede convenir que el sistema del libro lo constituye la disciplina estética, pero ésta no adquiere una clara definición en ninguno de los capítulos, aunque es cierto que se va cargando con la demanda de contenidos nunca aportados en la propia obra —como por ejemplo el completo “Sistema de las artes”, citado a menudo pero apenas explicitado. En la obra aparecen reiteradamente las postergaciones de sus desarrollos, se repiten a menudo fórmulas que envían al lector hacia un adelante que nunca llega —sembrando la duda sobre la continuidad de la obra, de sus capítulos futuros, pero también de su propia constitución como obra—, como un sistema que apenas se alcanza a imaginar. El juego y el movimiento de planos y de esferas es constante y lo es también la remisión hacia el afuera de la estética, hacia la filosofía, hacia el mundo, hacia una filosofía de la historia que no parece que pueda tener lugar aquí. De los tres capítulos que la componen tampoco se puede decir que cumplan con el plan previsto (o adivinado y pergeñado) por Márkus —y anticipado en ocasiones por el propio autor—: mientras que el primero está centrado en la fenomenología del sujeto creativo, no se ciñe a ella y, del mismo modo, en la tercera parte podemos ver algunos desarrollos no concluyentes de lo que sería una fenomenología del sujeto receptor y de un análisis centrado en la obra. Esta tercera parte es, seguramente, la muestra más clara del conflicto interno de una obra que, si por un lado trata de huir de toda perspectiva

92 “Las leyes de esta sociología son negativas; son leyes de condicionamiento; no pueden enunciar algo más que sobre las posibilidades de realización, pero nada sobre la realización misma; sólo puede establecer las mentalidades que deben existir como las formas de la experiencia vivida para que ciertas formas de arte puedan ser realizadas” (1974a: 183).

histórica, que se sirve de textos y autores de otros ensayos lukácsianos para este fin omitiendo u obviando su radicación y condición temporal, acaba por enfrentar su problematicidad en un capítulo que lleva por título “Temporalidad y atemporalidad de la obra de arte”. Por esto, en la obra son reconocibles los ensayos de AF o DM, pero vemos que los conceptos se han deslizado hacia una esfera que no era la suya propia y que el alma es aquí *la materia de la vivencia* y las formas *los medios expresivos de la experiencia vivida (Erlebnishaftes)*. Estas categorías que nombran el conflicto se espacializan y pasan a formar parte de un sistema como elementos que quieren ser homogéneos pero no pueden. El *concepto* no deja en FA de ser sospechoso de vacuidad, y esta Estética —¿Filosofía del arte?— se escapa una y otra vez hacia quehaceres más ontológicos, hacia esa filosofía de la historia plenamente reconocible que hace que a menudo el texto deba enmendarse, y podamos leer, no sólo un replanteamiento de lo anterior, sino también la inquietud que, intentando mantener la compostura (inmanente) del guión prescrito —como ocurría con ese *corazón delator* de Poe—, hace apartar la mirada de la escena hacia otro lugar:

Esta falta de conformidad interior de toda realidad es vencida por la significación simbólica de la materia en el arte. La diferencia real y decisiva entre alegoría y símbolo es que la primera significa una realidad que le es trascendente, o bien reenvía a ella, y el símbolo es él mismo una realidad y si significado es inmanente a sus formas de aparición y a los contenidos que encierran (87).

O en otro momento:

La paradoja de esta constelación según la cual hay que encontrar una tipología supratemporal de la articulación última de la obra pero que se objetive como principio de una fenomenología del arte, previene el absolutismo que intentaría disimular la problemática aquí escondida en favor de una sistemática puramente histórica o puramente estética (214).

El punto de vista estético se le hace, pues, insuficiente no sólo al autor sino a la propia obra, donde quizá la segunda parte, con sus descripciones *técnicas* sea la más sólida. El punto de vista fundamental está también legado a autores, a obras, a sistemas, y las partes menos descriptivas, de *tesis* en relación a lo fundamental rehuyen una claridad que se habría de presuponer en esta obra. No obstante podemos seguir la obra en sus desarrollos, en sus hitos, de una extraordinaria

agudeza y un calado análogo al de ensayos anteriores, dificultado en ocasiones—admitámoslo— por la terminología *académica* empleada de modo forzoso, sin atender tanto al despliegue de una obra del que desconocemos el rumbo. Así, tal vez, sea mejor hablar de tópicos o de recorridos que de una tesis o tesis generales específicas de FA que nunca llegaron a recibir su forma acabada, lo cual nos lleva a concluir la existencia de escasas novedades de fondo respecto a AF o DM, con las que, si leemos atentamente lo dicho aquí y llevamos sus consecuencias hasta el final, veremos que guarda un gran parecido. Sólo así se podrá detectar la diferencia en la asunción y la crítica los planteamientos filosóficos anteriores que el autor explicita aquí limitados —siempre que es posible— a lo estético.

4. 5.— LA AUTONOMÍA DE LA ESTÉTICA

Si de lo “fallido” también se puede aprender, seguramente pueda mirarse a esta obra y a FH — amén del propio interés teórico del intento por realizar una Estética sistemática inmanente, que es mucho— como un líquido de contraste que sitúa en su verdadero lugar —también desde el lado del frío concepto— toda la producción juvenil de nuestro autor, atender a las grietas y las faltas (en el doble sentido de la palabra) y al modo en que se construye la filosofía del joven Lukács, con una ontología tan ligada al ejercicio de la sociología, a lo temporal e histórico que, sin embargo, que tiene —como ocurrirá con Adorno— en la crítica *kierkegaardiana* a Hegel unos de sus leitmotiv. Uno de los lugares desde los que se podría dotar de unidad a todos estos acercamientos a una *Estética* es el de la reivindicación de una esfera del ser que, en su autonomía, tiene la necesidad de llevar a cabo un análisis inmanente que evite reducir el *fenómeno estético* a lo teórico, a lo estético o a lo histórico. La reivindicación de esta autonomía, del campo de lo estético, es un tópico recurrente que va adquiriendo distintos matices en función del lugar de la obra donde nos encontremos. En el orden del concepto, la obra es la condición de posibilidad de cualquier parte del sistema, aunque en un nivel descriptivo (temporal pero inmanente) la obra debe comenzar por un estudio *fenomenológico* del *comportamiento creativo* para seguir más adelante, tras un análisis de la propia estructura de la obra a la luz del análisis del *comportamiento receptivo*, que tanto recuerda la contribución a la teoría de la literatura de Hans Robert Jauss. No nos interesa tanto el desarrollo de esta *fenomenología* (incompleta) como situar el primer nivel

en la exposición de la mentada autonomía, para aclarar el cariz de la misma, que será una constante de esta trayectoria, defendiendo las bases para una *interpretación* de la obra de arte que se sitúa como novedosa en la Historia de la filosofía y de la Estética. De esta manera tiene que desmarcarse —y tal vez del planteamiento kantiano sea del que menos se desmarque— de todos los autores clásicos de la Historia de la filosofía, de Platón a Hegel y Schelling, y de otros filósofos contemporáneos de Lukács que han introducido a la Estética en un sistema ajeno, subordinándola a lo teórico o a lo ético.

Uno de los intentos de Lukács en esta obra es fundar una Estética “sin presupuestos ilegítimos”, que parte de la obra como *lo dado*, es decir, como el fundamento, como ese objeto que, siguiendo las reflexiones de Simmel sobre la creación, se separa de su autor y cobra entidad propia, se torna subsistente y no necesita de otro para explicar su sentido, pues lo hace inmanentemente y es, más bien, algo otro implicado en un proceso mayor que abarca la obra. Podríamos referirnos a este proceso como *comunicación estética*, lo que deba seguramente estar referido a la obra para encontrar su sentido, ya sea la perspectiva del creador o del receptor de la misma. Y en este fundar la obra sin presupuestos ilegítimos Lukács pretende estar siguiendo los pasos de Kant al dar un giro copernicano a los estudios sobre estética, un pensador en el que reconoce el origen de sus reflexiones pero a quien asimismo reprocha cierta deriva *logicista*, y al que apostilla que no es la belleza ni la norma de donde se debe de partir, sino de la obra de arte misma como fenómeno que hay que explicar. Es aquí donde tiene sentido preguntarnos por sus condiciones de posibilidad, llevar a cabo la forma del preguntar kantiano, ¿cómo son posibles las obras de arte? Partir de ese todo para luego llevar a cabo el análisis. La *Erlebnis*, la vivencia, la experiencia vivida (*Erlebnishaftes*), debe estar referida a este todo de lo estético que encuentra en la obra de arte su punto de partida. Partir del gusto, del sentido del gusto, relativizaría lo estético y lo remitiría a un sujeto que sería incapaz de explicar la obra, partiría de lo incommunicable, de la misma manera que partir del creador, del genio, de una intención psicológica no puede llevar nunca a la obra, pues esta supone más bien un *salto* con respecto a su creador, no sólo porque se independiza de él, sino porque es algo cualitativamente otro y además, juntando inductivamente intenciones, genialidades y procesos psicológicos, nunca obtendremos la obra en tanto que obra, pues ésta es un salto que involucra una acción creadora y que, vista desde el punto de vista (limitado) del creador, sólo puede ser un *milagro*. Será más

bien la obra de arte la que permita hablar del genio como condición de posibilidad de la misma. Estos procesos creativos y receptivos están constantemente referidos a una obra de arte como algo dado que deberá —aunque no llegará a hacerlo— desplegar su estructura inmanente. En FA sólo recibiremos esporádicas indicaciones de lo que podría haber sido la continuación de esta *Fenomenología del arte*. Tampoco puede ser una norma extra-artística, o una metafísica, la que nos explique la obra desde ella misma, y este tipo de operaciones trascendentes que quieren ver en el objeto artístico un momento del despliegue de la conciencia en realidad la nihilizan y reducen a un instrumento para el pensamiento, como si el verdadero sentido de la obra estuviera mucho mejor explicado en un tratado, que hiciera la obra misma superflua en tanto que momento necesario pero incompleto del pensar. Un criterio espurio que decidiese desde fuera sobre lo artístico de la obra atacaría su autonomía de raíz y haría que la explicación tuviera que partir de otro lugar, por ejemplo de la ética, y pudiera decidir así sobre su valor, sobre su belleza o *artisticidad*, en función de su cumplimiento de las máximas morales de un agente o una sociedad. Sería un error partir del valor atribuido a la obra pues, siendo este cambiante en el tiempo, volvería el criterio borroso, y la totalidad de la que partir sería un agregado histórico-social que tendría su criterio en el puro hacer historiográfico. La totalidad en este caso es la obra artística, pero no la obra concreta sino más bien el concepto de obra de arte, ese que está aún por determinar.

Cada nueva estética para la cual sea menos importante el definitivo vínculo que la conecte metafísicamente al hecho artístico que la comprensión de su totalidad, está siempre destinada a encontrar mayores dificultades de frente a la ambigüedad – agudizada en el curso de la historia— del concepto de belleza (10).

La belleza natural tiene que poder ser explicada por analogía con la belleza artística, como si hubiéramos de suponer un arquitecto del mundo para entender la posibilidad de la belleza natural. El valor de lo artístico debe ser encontrado en sí mismo, sin referencia a algo externo, y un creador o un receptor implicados en el proceso de lo artístico —un creador y un receptor no personales ni psicológicos, sino momentos en la fenomenología de la obra— serán, a lo sumo, sus condiciones de posibilidad. Si el arte es valioso en sí mismo —un fin en si mismo— es porque

es portador de sus criterios propios para ser juzgado. La referencia constante —al menos en los dos primeros capítulos— será la *Crítica del juicio*, y la exposición se ceñirá a una fenomenología que irá cobrando forma en referencia a un proceder que lo acerca a obras hegeliana, aunque lo aleja de cualquier tipo de superación o conciliación última: el *hecho* del arte no sirve ni puede servir —ser asimilado— a ningún desarrollo teórico o ético, y las separaciones entre ser y sentido, entre intuición y concepto, entre existencia y esencia, remiten más bien a posiciones filosóficas ajenas. La vida, la vivencia, se irá reacomodando a esta jerga *fenomenológica* en la obra, de manera que al principio conceptual que saca al individuo de su ensoñación le sirva de fondo y de correctivo, siguiendo una argumentación muy similar a la empleada en AF. La vida es lo que sólo en la forma puede ser dicho, la pasión, el sentimiento, la condición humana, lo que sólo puede aparecer retirándose de alguna manera, y este fondo del existir, de lo dado, es lo que no puede ser por entero racionalizable. Sólo en este sentido se puede hablar aquí de *irracionalidad*. La vivencia es de algún modo “*Unaufhebbares*”, no superable, no asimilable, una reflexión que nos devuelve al tono e intención de obras como *Dialéctica negativa* o *Minima moralia* de Adorno. El arte, la obra de arte, es desde el punto de vista del creador un imposible, y desde ella misma una obviedad, un dato de hecho. La obra es una paradoja que hay que recorrer pero que nunca se puede explicitar de una vez por todas, de la misma manera que el propio creador no puede explicitar el método por el que la ha llevado a cabo, sino que una vez acabada se percata de que se le ha escapado irremediabilmente de las manos.

Precisamente porque en esa paradoja, en su ser a la vez lejano y vecino a la realidad vivida, reside por entero la esencia del arte, en el momento mismo en que reconocemos su existencia debemos identificar claramente la improbabilidad de tal existencia evitando acercarla a otras esferas de valores, llevarla a una cercanía que confunda y oculte su verdadera naturaleza; y tampoco podemos hacer nacer una familiaridad muy estrecha y engañosa entre el arte y la realidad de la experiencia porque así sea la una o la otra las confundiremos en su esencia (13).

La relación con su creación o con su recepción —también histórica— ha de pensarse pues desde aquí, desde la relación la teoría y la práctica, de modo que a Lukács le costará mucho mantener esta relación entre esferas como fondo pacífico, así como mantener la creación y la recepción de la obra en un nivel puramente *fenomenológico*. Los autores de AF que desfilan por FA —

Popper, Beer-Hoffman, Ernst— lo hacen brevemente y sin referencia a su contexto, dirigidos inmediatamente a la esfera inmanente de lo estético. Lukács intenta interrumpir —al menos en la exposición— la dirección del género hacia lo histórico, de la forma hacia el mundo, la remisión de la obra, de la pasión y el *ethos* a las relaciones entre el alma y el mundo, aunque no por mucho tiempo. Lukács no puede seguir callando el potencial liberador de la obra de arte, que tiene como contrapartida su *futilidad*, su impotencia —la obra de arte es la única “teodicea” posible, de modo semejante al modo en que Erich Auerbach encontrará en *La divina Comedia* de Dante una suerte de divinización de lo contingente⁹³:

La gran necesidad del hombre de comunicar, que no es sino una forma atenuada de su profunda nostalgia de comunión y unidad con otros seres, encuentra aquí una realización no temporal y, a la vez, una confirmación de aceptación de la vida. Y esta confraternización de los hombres con otros hombres, esta respuesta a sus interrogantes impronunciados que les viene de su mundo, de los hombres todos y de la entera naturaleza, rompen las barreras del espacio y el tiempo: el hombre se libera de su propio aislamiento sociológico, nacional e histórico, sustraído a la condición de exiliado en aquel mundo en que se encuentra para cumplir al propia existencia y que le es dado como vivencia (15).

4. 6.— COMUNICACIÓN Y VIVENCIA

La relación entre las esferas incompatibles, entre sistemas inmanentes, aparecerá en los tres capítulos, donde no se dejará de añadir matices. Ni el gusto, ni el genio, ni un objeto *vivencial* ni teórico podrán explicar la Estética, pero se hará relevante desde la *fenomenología estética* que implica la obra atender al *comportamiento* creador y receptivo —con su relación problemática con un creador o receptor reales, históricos. Uno y otro deberán explicarse *en* la obra —desde la obra— que los dirige uno a otro, y que de esta manera visibilizará la relación del arte con la *comunicación*. La comunicación en FA juega el papel de una instancia de fondo que amenaza a la obra con desviar la mirada hacia otro sitio distinto de la estructura inmanente que es labor del autor desentrañar. Lukács concentrará su atención en llevar a cabo esta analítica del sujeto

93 Véase en este sentido el episodio VIII de *Mímesis*, “Farinata y Cavalcante” (Auerbach, 1995 :166-193).

creador y el sujeto receptor, en conocer la obra desde su estructura inmanente. Ya nos había aparecido este tema con anterioridad: recibía un largo desarrollo en DM, con respecto a la cual no hay en FA diferencias sustanciales en el fondo, aunque la forma trate de alejarlas focalizando ésta última en esa analítica mencionada. Ambos sujetos serán tratados como “tipos fenomenológicos” que llevarán la obra a “un estado superior de existencia (*Da-sein*)” (45).

En la hermenéutica de la obra se hará fundamental el concepto de *malentendido* (*Missverständnis*) y, como ocurría también en DM, la obra como objeto que se convierte en una suerte de segunda naturaleza. En FA tanto la deriva hacia la cosificación, entendida como ese extrañamiento que no es sólo del artista sino también del sujeto en relación a su mundo, junto con las consecuencias políticas serán soslayadas como elementos propios del análisis estético. Una vez más —y a riesgo de ser insistente— esto debe tomarse como una intención programática que no acaba de cumplirse del todo en FA. Lukács ve que el peligro de tomar la obra de arte como mera comunicación, como asunto de teoría, o como una mera herramienta de cambio político —más allá de que, en efecto, operando desde su propia inmanencia y tras mediaciones que se escapan a un análisis estético pueda tener virtudes *políticas* o *comunicativas*—, estriba en descuidar su esencia más propia. Del mismo modo que es preciso proceder a una defensa de su autonomía hay que cuidar mucho los límites para un estudio de las relaciones con regiones extrañas a ella —asunto que debería haber sido un mero preámbulo—. Toda máxima o sistema normativo extraño son ilegítimos, no pueden juzgar el valor de lo artístico —que es pre-teórico (o a-teórico) y pre-ético, en una especie de gesto nietzscheano. El criterio para juzgar lo artístico estará en ese haz de relaciones que componen lo estético y del que la obra es el punto de partida —la obra de arte—, y desde aquí cabe también entender la relación entre uno y otro sujeto. Si la obra de arte trabaja con la vivencia como un fondo irracional es porque las formaciones sin ella son vacías, y la vivencia desde ella misma es subjetiva e incommunicable, necesita del concepto y del discurso para ser comunicada. Por ello es aquí donde cabe preguntarse por el tipo de comunicación que podría ser la obra de arte. En Lukács la obra de arte será una paradoja —no una imposibilidad— que en esta doble raíz quedará polarizada máximamente hacia lo que hemos llamado polo formal sin constituir un discurso teórico⁹⁴. Lo que será una tesis —bien es

94 Este tema será fundamental en EH aunque allí se olvidará de la fórmula del “comportamiento” creador y receptivo.

cierto que en el contexto de la discusión sobre el *epos*, sobre la novela— de filosofía de la historia —o de esa *ontología sociológica* de la que hablamos más arriba, en la que dirá en TN de Homero y los griegos que encuentran un mundo adecuado al interior del alma⁹⁵— experimentará aquí una *reducción* fenomenológica, a raíz de lo cual la división se apreciará como “algo extraño al espíritu griego”, como un dato de hecho que interesa a la Estética (¿moderna?). Grecia aparece referida en FA, por ejemplo, al escepticismo, a Gorgias:

Es sólo por el hecho de que era extraño a la estructura del espíritu griego distinguir rigurosamente la vivencia (*Erleben*) y el conocimiento, y sustraer bien el sujeto bien el objeto, como puros medios del conocer, de la esfera del conocimiento, que esta precisa descripción de la estructura de la realidad vivenciable ha llevado necesariamente al escepticismo (...) (17).

Un poco más adelante continúa valorando esta “fuga” del sentido, de la realidad pero también de lo *vivido* hacia otras esferas del ser:

El racionalismo griego tenía de la huida un sentimiento tan claro y fuerte como para concebir la aparición de una comunicabilidad real, que no se prestase más a malentendidos, acompañada por una tonalidad metafísica ínsita en el motivo de la participación en el bien, porque parecía imposible que el hombre, obligado al aislamiento por su estar radicado en el mundo sensorial inmediatamente dado, pudiese salvarse sin ayuda superior (33).

En en FA lo racionalista, lo *platónico*, nombrará también uno de esos excesos reduccionistas — y sería legítima la pregunta sobre cómo de *reduccionista* es la fenomenología— de lo estético con respecto a lo teórico, pero lo que interesa aquí más es ver, por un lado, ese juego de la vivencia con lo teórico y lo estético que parece tener de fondo un análisis histórico que sólo interesa en la medida en que aportan pistas para las distinciones que está intentando delinear Lukács y,

95 Leemos en TN: “Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. Pues la cuestión cuya configuradora respuesta es el *epos* dice: ‘¿cómo puede hacerse esencial la vida?’. Y la inaccesibilidad de Homero, la imposibilidad de acercarse a Homero (...) se debe a que ha encontrado la respuesta antes de que la marcha del espíritu en la historia permitiera que sonara la pregunta” (Lukács, 1975: 299).

por otro lado, fijarnos en que otro de los tópicos de FA será el de la *incomunicación*, y allí donde se citen autores de AF, allí donde se cite a Novalis, se tratará de hacerlo sólo como un asunto de la Estética —cuidándose también mucho de dejar claro que tampoco se desea elaborar una teoría del conocimiento. La vivencia no es mera percepción sino algo así como el prejuicio en sentido gadameriano. Ese lugar donde se está pero que es incomunicable, carece de consciencia. La paradoja expuesta en AF se lleva hasta este terreno, donde el alma es contenido de la estética y debe encontrar una *nueva* forma que garantice el poder comunicarse: “la propia y verdadera experiencia del poder comunicarse y ser comprendido depende de la espontaneidad e intensidad de los efectos y de las reacciones inmediatas que por su parte son funciones de la fuerza de sugestión de las formas de expresión” (23). La forma será ahora el medio expresivo de la experiencia vivida (*Erlebnishaftes*).

4. 7.— GENIO Y RECEPCIÓN

Que la comunicación se haga relevante enfrenta a la Estética con lo otro de sí sin que nunca se dé el paso para su superación. El absurdo del mundo, incluso la muerte, son experiencias *fenomenológicas*. La muerte interrumpirá ahora la *experiencia*, no la vida, y el arte será liberador para la subjetividad. Y, sin embargo, la vida y el *ethos* irrumpen más allá de una esfera que ha ganado su autonomía pero que se mira con recelo, no tanto porque dude de su constitución como de su sentido. Lukács está dando una vuelta a una paradoja que no le es nueva y para la que piensa ganar una solución en una nueva forma —*académica*— que, sin embargo, no logrará cristalizar. Aquel que reciba una obra en que pueda reconocerse será de un modo aislado, sin comunidad, fruto de un creador que no pertenece a su mundo y producto de una obra con la que no comparte contenido vivencial. Mientras que por su lado el creador, el genio que la ha creado —y cuyo estatuto concede sólo la obra— crea aquel mundo en que habría de poder reconocerse pero que, una vez que emana de su pluma o pincel ya no puede reconocer como propio. La obra de arte es así la exposición de esta doble paradoja y miseria.

Así cada individuo está empujado de continuo a abandonar la realidad vivida; cuando su continuidad se agrieta, la realidad aparecerá como un sueño, mientras los mundos de las varias posibilidades de

comunidad devendrán la verdadera realidad. Este despertar es sin embargo una renuncia a la inmediatez (pensamiento lógico, actuación ética, etc.) y en la inmediatez el sujeto tendrá siempre su refugio natural (25).

La completud puede tener lugar en Lukács en la obra pero difícilmente en una obra teórica, como ha criticado tantas veces a Hegel, y tampoco está claro cómo no hacer depender la esfera de la obra de lo teórico o de lo estético. No se sale del círculo hermenéutico de la interpretación de la obra ni de su reconstrucción fenomenológica ni desde el punto de vista del proceso creador como del proceso receptivo. Ni la “productividad” ni la “receptividad” nos entregan el enigma de la expresividad del arte:

Sólo cuando en el equívoco sea reconocida la única forma posible de comunicación directa se podrá comprender el hecho de la obra en modo absolutamente claro: se tratará solo de un problema para resolver y no de algo incomprensible; se entenderá cómo del doble equívoco —de la comprensión y de la expresión— se origine un mundo que no es alcanzado de modo adecuado por ninguna de los dos aunque con ambas tenga relaciones necesarias de tipo normativo (40).

Reconocemos la problemática de la forma en el ensayo en esta *normatividad* de doble filo que suele aparecer con ínfulas logicistas como la verdadera posibilidad de comunicación en su ser abstracto, y que pretende traer para sí a lo que no se deja reducir a su esfera asimilándolo o reduciéndolo a la nada. Las dificultades teóricas de este escritos revelan sus costuras, donde el sujeto aparece como un sujeto comunicante, un sujeto que tiene la necesidad de comunicarse, así como un sujeto receptor que tiene la necesidad de buscar en las formas que no provienen de su mundo eso que anhela. Y, sin embargo, lo que se vuelve aquí relevante es el equívoco necesario en toda comunicación, si bien desde el plano de la expresión artística. La denuncia necesaria y coherente con la esfera estética que contempla una deriva hacia lo cuantitativo por parte de cierto modo de hacer teoría, se convierte a su vez en una llamada de atención a la estética y una focalización de la razón como *lógica*, como razón determinante con potencialidades nihilizadoras o cosificadoras para la condición humana. Esto llevará al individuo a recelar de “las palabras que provienen de la esfera de la comunidad” y a este discurso a violentar la analítica de FA.

Lukács se refiere al sujeto en su doble faceta de creador y receptor como a dos tipos de comportamiento que caben en relación a la obra de arte, y trazará dos partes generales junto a la obra de las que apenas queda como testigo la primera fenomenológica. Poco se dirá de la parte dedicada a la “reconstrucción” (*Nachkonstruktion*), algo así como la parte más normativa referida a la obra frente a la descriptivo-fenomenológica. La fenomenología además es doble, del creador y del receptor, cada una de las cuales involucra, a la vez, al sujeto creador y receptor desde sus respectivos puntos de vista. Apenas vamos a seguir unos pasos al autor en esta descripción pero al menos hagamos notar el universo de discurso en el que se mueve principalmente en el segundo capítulo de FA que es, con diferencia, el más extenso de la obra. En esta descripción, incluso, Lukács llegará a hablar de una “estructura original tripartita del mundo estético”, afirmando que no hay posibilidad de sistema sino algo así como una tripartición originaria en el fenómeno de lo estético donde sólo cabe una exposición de estas tres “figuraciones distintas de esta oposición, no reductibles a un denominador común” (52). El modo de exposición de Lukács es a veces rotundo pero, en este caso, debe ser entendido como el momento en el que se figura el límite de la fenomenología —es esta la que habla ahora, como hablaban antes los literatos y filósofos de sus ensayos— de modo que el momento de la conciliación y de la polarización queda para más adelante, inacabado, si bien enfangado en el terreno de lo histórico y temporal en que se encuentra preso.

El arte es una paradoja que se vuelve autónoma como modo de expresión utilizando sus propias reglas, recurriendo a su propia gramática. Si hemos de tomarlo al pie de la letra el arte no es expresión sino distancia silenciosa, no es trascendente sino inmanente. Que sea una paradoja quiere decir también que si es ficción no lo es como banal deseo de armonía, de un anhelo imposible, sino en ese juego de posibilidad-imposibilidad —apertura y cierre— del alma y las formas. El poder del concepto no puede renunciar a la heterogeneidad y por eso cualquier formación —también aquella que se quiere completa: el sistema— es problemática, y las continuas remisiones de Lukács al sistema —un sistema siempre por hacer, un sistema de la “Filosofía”, en el que hasta la propia Estética sería una parte, nos hacen mirarlo con recelo. La forma (el “esquema” aquí) es la condición de posibilidad del entenderse y, al mismo tiempo, la causa del malentendido. Sólo ésta salva la realidad vivida y hace imposible pensar en unos contenidos anteriores a toda formación que pudieran transmitirse en el tiempo: “el esquema,

la causa del malentendido, es también un principio que une a los hombres y encuentra su forma en una realidad que abraza esta comunidad. Lo que apacigua este deseo del hombre por la realidad vivida son las obras de arte que le corresponden como un mundo de realización” (54). Aquí se aprecia cómo la obra de arte es la denuncia de una falta en el mundo y su debilidad —también un reino consolatorio. El creador —el “genio” aquí— es quien ha sabido capturar un contenido que no tenía forma, que no tenía tiempo, cuya forma y cuyo tiempo pasaron en el servicio a su tiempo —recordemos como Jauss rechazaba ese “espíritu objetivo” de las épocas en la literatura—, habiéndolos recibido *en* el tiempo, gracias a la formación, a ese írsele de las manos en el que el receptor de una obra, en esa tradición que eleva a contenido una forma-contenido, vuelve a dotarla de sentido —o, quizá mejor, lo descubre en la propia obra. El lugar del arte es un “paradójico puesto sistemático” ligado a la vez a las formas y a los sujetos, a la objetividad y a la subjetividad, a la comprensión y al equívoco. El arte no es ni un exceso subjetivo en la interpretación ni una obra de la intención de un sujeto pero, en otro sentido, involucra a un sujeto creador y receptor que ya no son los de la experiencia, los de la vida. Lukács reivindica en FA al Leo Popper que supo ver que la obra de arte “se alza más allá de la vida y del comportamiento humano, inspirado en una nostálgica fe frente a esta” (40). Los fundamentos de FA están en los límites de la obra. Dentro de la obra la “armonía preestablecida” entre materia y forma, entre construcción y recepción, pierden pie y sentido, por eso es más coherente el análisis cuando se parte de esa armonía como condición de posibilidad —como lo que une y separa los elementos— que cuando un elemento se dirige hacia otro, sin menoscabo del sentido que se mueve en las formas y entre las formas. Al nivel del efecto se puede manifestar intensidad en lo estético porque hay una conciliación del sujeto —de ambos sujetos— con la obra y en la obra. Lukács ejerce de detective que, partiendo de unos indicios, tiene que reconstruir los hechos de un relato que se aparece inconexo, cuyos momentos no se siguen unos a otros. Lo investigado sería este fracaso humano y la prueba del suceso la obra de arte, donde habría involucrados dos sujetos. Como le sucede a la propia obra de arte, esta imposibilidad, esta falla estructural que encuentra en la lógica y en la ética dos modos de relato que suprimen demasiados hechos en el relato para adaptarlo a su propio modo de ser, ve en la obra de arte un modo de operar que quiere hacer suyo que no homogeniza a esos sujetos ni los oculta, y que

ve en lo mínimo, una suerte de alegoría de lo que no está —con el juego de ser un relato de denuncia y al mismo tiempo signo de una utopía.

Para entender lo que sería el hacer estilístico y hermenéutico de Lukács en FA veamos dos ejemplos. Lukács trae a colación esa utopía bergsoniana que en su concepto de “intuición” consigue abrazar la totalidad de la intuición, de lo disperso, sin dejar nada fuera, imaginando en cualquier fragmento de la persona a la persona entera, completa —*Der ganze Mensch*—. Esta suerte de resultado del ejercicio del Juicio reflexionante llevará de la mano, cuando se trate del hombre, es decir, de la pasión y del hilo de sentido de la imaginación, el concepto de “duración” que huye de una espacialización logicista (64). La actividad se introduce en la hermenéutica de la obra —donde la pasividad sólo puede ser entendida como una imposibilidad de actuar— no psicologizada sino como entendimiento activo en la creación y reconstrucción. El creador combate contra lo propio y es allí donde se muestra y actúa en su apartarse de escena. Con este ser *desartificializado* (permítasenos la expresión) es con el que se encuentra el sujeto receptor.

La conciencia, como una intuición que busca la totalidad de la obra o la persona, tendrá un papel activo en su primer encuentro como ficción reflexiva. También en otro lugar se referirá esta analítica al “punto de vista” (*Standpunkt*) en la obra de arte, donde todo elemento remite y se explica por otro, como ese “centro misterioso donde todo converge, donde todo emerge, pero que no aparece por ninguna parte”. El punto de vista es el centro de la obra y es, nos dice, como la partera de Sócrates, un elemento que da a luz, aunque es incapaz de engendrar nada, ilumina pero no crea (146). Este punto de vista, esta intuición, es lo que, desde la obra, establece y ordena lo que tiene sentido y lo que no lo tiene. El ejemplo manejado —Lukács se refiere a “Metafísica de la tragedia”— es el de la muerte como lo que decide sobre el sentido de la tragedia, sobre su propia existencia ya habíamos visto adónde llevaba esta tesis seguida hasta su extremo, a saber, a otra sobre el límite en sí, sorteando el asunto del género: “colapso y muerte representan el concepto de disonancia para la tragedia, disonancia como afirmación del no-sentido, como aliado y auxiliar de un sentido más profundo que aquel al que estuvo confrontado ‘durante su vida’” (127).

Digamos por fin que, de una manera en apariencia paradójica, si seguimos el análisis de lo estético en su inmanencia, no puede resultar en el fondo sino que a la vez que la obra es condición de posibilidad de estos sujeto creador y receptor de que venimos hablando, también,

de alguna manera, el genio, el creador y el sujeto receptor —el “lector” diríamos en otro contexto— son condición de posibilidad de la obra. La cuestión está en cómo repensar desde aquí el concepto de trascendencia.

4. 8.—HISTORIA Y HERMENÉUTICA DE LA OBRA

Al principio del segundo capítulo de FA Lukács piensa la posibilidad de una ciencia histórica en el contexto de la discusión *hermenéutica* sobre la obra que él quiere llevar al plano de su inmanencia, aunque para ello deba primero ganar su derecho distinguiendo éste de otros planos del ser y, por tanto, de toda amenaza de explicaciones trascendentes. Puede que Lukács tenga probablemente en mente a Simmel al explicar el modo en que se objetiva esa intuición que da lugar a la obra de arte y queda como una suerte de recurso disponible en la historia —“reificado” pero no “cosificado”, si queremos hacer esta distinción para entender la deriva que toma en Lukács este concepto hacia la indisponibilidad para el sujeto, pero aquí nos recuerda poderosamente a la estilística de AF. Hay una “visión” de la obra, una unidad interior, que hace que, aunque estemos hablando de una obra coral, escrita por varias manos, una obra anónima reenvía a una “fuerza viva” no reductible a una personalidad (psicológica), y el trabajo interpretativo se ocupa de esta visió, que nos lega un mundo nuevo: “La unidad interna de las ‘obras sin autor’ —Homero, el canto de los Nibelungos, las catedrales góticas— indica con agudeza aún mayor la fuerza vital de la visión, más allá de la personalidad, que se desarrolla por entero en su propio aparecer” (146). La “comprensión” a la que se apelará aquí la obra no involucra un razonamiento abstracto, sino que más bien a un sujeto se le aparece “un mundo extraño” por el que, sin embargo, sentimos familiaridad. Lukács está todavía situado en el punto de vista del sujeto:

La ciencia histórica debe proceder según la idea de que toda divergencia en la concepción de la individualidad es una consecuencia directa de una insuficiencia en la comprensión, y que sólo el progresivo trabajo científico puede lograr un acercamiento siempre mayor a la verdad. Pero la comprensión (*Verstandenwerden*) de la obra de arte no puede ser el resultado de un procedimiento intelectual, científico, siempre abstracto sino una experiencia directa del acto de comprensión, un

iluminar un mundo extraño como si se tratase de un mundo extraño que, sin embargo, es el nuestro (55).

La clave aquí está, seguramente, en cómo interpretemos ese “directamente”, qué mediaciones hacen falta para que la obra de arte —contemplada en su inmanencia, *directamente*— se mueva en el terreno de la historia y qué presupuestos manejamos allí. Y, remata Lukács —aludiendo a su ensayo sobre el ensayo (AF)—, aquí hay una nueva posibilidad también para lo histórico, que no descuide lo heterogéneo, el resto, lo *personal*, por obra del aplanamiento abstractivo. Será en el tercer capítulo donde desarrolle explícitamente la cuestión de la historicidad pero esta vez de la obra de arte, en una argumentación que no ha renunciado a su analítica aunque aquí las costuras se resentirán más que en ninguna otra parte. El paso previo, —la delimitación de esferas del ser que en su propia separación involucra una discusión hermenéutica y la apertura a la dimensión social e histórica— acaba por hacerse tema, por pasar a primer plano. Se puede ver una anticipación en FA de algunas tesis de TN pero más que como una serie de temas recursivos —Dostoyevski, la alegoría, la mitología y la novela— como un pasaje posible hacia otro análisis del mundo y la subjetividad, como otro tipo de enfrentamiento a la historia y los géneros. Aquí la temporalidad y atemporalidad de la obra de arte es una paradoja ya sugerida que se abre a esta dimensión⁹⁶, por la que mientras que la obra no puede sino trabajar en el tiempo y con el tiempo, a su vez, su modo de ser temporal relativiza el contenido histórico —es verdad que lo salva pero de algún modo perdiéndolo— y se eterniza, se atemporaliza, pues resiste los embates del tiempo, con lo que dejaría de ser obra de arte una vez desligada del tiempo, cuando formal y materialmente fuese *cosa del pasado*. La pregunta aquí es dónde se sitúa Lukács en relación al tejido social y lo histórico, y cómo se dirige hasta ahí en la pregunta por lo estético, en qué *lugar* deja al arte. Sería imprudente llevar más allá de lo que los tres capítulos de esta obra nos dejan afirmar con certeza, pero parece por un lado que, en ese triple cariz formativo explicitado, la

96 “Pero el arte, que como el conocimiento recibe todo su material y, en último término, sus formas de la realidad y, ciertamente de la social, a fin de transformarlas, está por tanto enredado en sus irreconciliables contradicciones. Su profundidad se mide por lo adecuadamente que, mediante la reconciliación que su ley formal les prepara, resalta la irreconciliabilidad real de las contradicciones. La contradicción vibra en sus mediaciones más remotas lo mismo que el estruendo de lo espantoso en el *pianissimo* más extremo de la música” (Adorno, 2003: 581).

labor del sujeto en su doble faceta creativa y reconstructiva tiene como fundamento la obra ya formada. Lo estético definido así por la propia obra debe explicarse en su propia inmanencia y su clave de lectura debe ser aportada por la propia obra; el peso de la tradición —usando otra terminología—, las tendencias formativas y los paquetes de contenidos históricos son necesarios en el despliegue de la interpretación pero no pueden ser la clave de la interpretación misma. Serían algo así como una forma y un contenido puramente estéticos, lo que vendría aquí al caso —ni teóricos ni éticos, recordemos que para Lukács no se debe ni *moralizar* ni *teorizar* la estética—, si bien una vez aceptado esto, se podría seguir preguntando si esa clave inmanente que nos da la obra para su propia interpretación es siempre la misma y de qué modo lo es, pues parecería que, al ser éstos *materialmente* diversos y al pensar la forma como reclamando una cierta materia, difícilmente podría decirse que la forma seguiría siendo la misma en distintas interpretaciones⁹⁷. Hay un complejo *materia-forma*, pero la diferencia con lo teórico no es éste, ni siquiera la polarización hacia lo formal sino su modo de hacerlo. El arte conserva de la experiencia, de la vivencia, de la realidad vivida lo que le sobra a la teoría, lo que ésta sólo puede ver como un fondo de irracionalidad, que funciona como su correctivo. En el complejo formal-material hay un momento no cuantificable en que esa combinación desbarata, y el principio de esta escisión sería el pensamiento de ambos términos como opuestos radicales donde su principio dinámico le lleva a buscar el primero y a rehuir del segundo —lo *lógico* del pensamiento—, y ahí sería el arte lo que dejaría ser y lo que descubre la posibilidad de ser:

Esta unidad homogénea de lo vivido como unidad última, que no puede ser abolida, absolutamente constitutiva, es el fin prescrito de la obra y el hecho de que no se pueda acceder y realizar es el fundamento propiamente dicho de la posibilidad de la obra misma. Lo decisivo para la estructura de esta formación homogénea es, por un lado, el hecho de que las relaciones que la constituyen forman un sistema cerrado, inmanente, y, de otro, que el efecto aludido sea la espontaneidad pura de la experiencia vivida (57).

97 Recordemos las dos interpretaciones del Quijote —por resumir— la cómica y la trágica, Parece que la clave de su lectura, con independencia del *contenido*, debería seguir siendo la misma, a pesar de que en distintas épocas su interpretación no lo es. Digamos que se interpretaría de distinta manera la clave de su lectura.

Cabe preguntar si la clave para la interpretación que da la obra es siempre la misma —si hay algo *estético* que permanece, no meramente sensible en el sentido de la vivencia ni conceptual en el de la teoría entendida como lógica— y asimismo cabe preguntar si el arte, en este salvar la sensibilidad, en este salvar la realidad vivida puede suturarse en otro terreno que el propio, incluso, qué usos caben desde otros terrenos. Hay un modo de pensar esta reflexión que se cierra a lo histórico y otro que se ve interpelado a salir de sí en el descubrimiento de la imposibilidad de lo simbólico en la aparición de la alegoría. Esta armonía preestablecida que se da en la obra de arte como si tuvieran una raíz común sensible o inteligible reclama su propia tradición y esto puede tener interés para una investigación no necesariamente estética⁹⁸. Decir, por ejemplo, que el arte recibe sus formas de la realidad social —no sólo los materiales— y pensar sus consecuencias es situarse en el punto de vista de la sociología o bien en el de una teoría literaria que se sirve de la sociología del arte. Cabe tratar de suturarse en la obra misma, pensar inmanentemente la clave de su sentido —lo que decide en su ficción sobre el sentido y sinsentido, un sentido y sinsentido que se coopertenecen como una diferencia libre de otras diferencias— y pensar en sus condiciones de posibilidad. Y puede suceder que, desde la propia estética se detecte la imposibilidad del símbolo, la interrupción del legado estético que no tiene su razón de ser en la propia estética, la aparición de la alegoría. Hay un momento en el que el sujeto deja de poder reconocerse en las formas —de la realidad, no sólo de la ficción— y reconoce gracias a la independencia de la obra de arte, en estas formas y contenidos libres, la experiencia de la pérdida y la posibilidad de la liberación.

Se trata de llevar el valor y la rebelión a la más alta floración imaginable. La realidad alcanzada depende de la profundidad de la oposición, la fuerza de la tensión, y de la intensidad reguladora. Tensión y equilibrio se refieren a la totalidad y también a las partes. La obra es un retorno a la realidad originaria en la medida en que no contiene series homogéneas de valores y no-valores separados del ser (*sein*) sino que el ser y el no-sentido se unen, combaten y conservan su equilibrio

98 “Lo que caracteriza la realidad simbólica de la imagen artística es que la forma y la materia tienden a fundirse una en otra; la formación tiende a desaparecer en el tratamiento simbólico del material, y a subrayar este tratamiento simbólico en el sentido en que una planta eclosiona ella misma y reposa sobre sí, mientras que por contra el tratamiento simbólico atribuye por función al material liberar los significados extraños a su concepto simple y a su carácter habitual de la experiencia vivida” (87).

en todo elemento singular. A este decálogo y series de valores debe la obra su carácter inagotable: los elementos reciben una existencia aparte, una riqueza interior, algo increado que ninguna perspectiva puede agotar, su carácter de don, pero deben su superioridad en intensidad de experiencia posible a que la obra ha sido configurada en relación a esta experiencia de manera homogénea; las relaciones entre elementos reciben una unión de clara significación y existencia simple que recuerda a lo inagotable de la realidad vivida (125).

4. 9.— OBRA DE ARTE Y UTOPIA

Se puede historizar el arte, se puede hacer una historia del arte como cabía la posibilidad de realizar una sociología del arte, también teniendo en cuenta esta posición primera de la obra artística. Lukács —con Husserl— repara en el hecho de que, a diferencia de las ciencias cuyos enunciados, cuyas formulaciones, descubren las leyes de la naturaleza que no dependen de ningún sujeto ni de ningún tiempo, la obra de arte no descubre un poso de la verdad que haya de ser sacada a la luz con independencia del sujeto sino que, de alguna manera, depende de éste, no es anterior a la obra y se relaciona fundamentalmente con la visión del individuo creador —distinto, ya se ha dicho, del individuo de carne y hueso—.

Sentimos que tenemos una relación paradójica. Desde el punto de vista histórico la hipótesis de que el genio es atemporal es insostenible y contradice su concepto. Según esta concepción es la relación entre individuo y época lo que es elegido de manera más estrecha; los hombres serían llevados por las corrientes de su época; ahora que esto significa el acento cualitativo de toda toma de posición del hombre sobre el complejo de cosas dado, y engloba la rebelión contra la época o la solicitud (156).

La obra de arte, hemos dicho, es temporal y atemporal, y mantiene unas tirantes relaciones con la experiencia y con la lógica. ¿Pero cómo se relaciona la inmanencia estética con la ética, con la obra de arte que trata de asuntos humanos, de la condición humana, de la *moralidad*? ¿Es un contenido asumible por la “experiencia vivida”? Veámoslo con la ayuda del siguiente pasaje:

Pero si sólo lo abstracto puede ser totalmente e ilimitadamente atemporal, la exigencia, ínsita en la esencia misma del valor [artístico], de que la obra sea concreta, indica a su vez su estar enraizada en su tiempo y espacio. / Mientras nos parece ahora establecido (...) que esta relación se da sobre todo para el valor lógico, por lo que se refiere al valor ético, por contra, el problema nos parece más complicado, no sólo porque el valor está más unido al hombre real, viviente (...) sino porque éste, en cuanto norma, se refiere a acciones concretas de hombres concretos y por tanto las circunscriben al espacio y el tiempo (...)” (158).

Lo ético, se inficiona de modo problemático en la obra de arte y la abre a lo temporal —con el peligro de ser subsumida en lo estético. Tiene en el creador al sujeto que da el paso “de la obra a la utopía”, pero un enfrentamiento directo con el mundo corre el riesgo de hacer de la obra un objeto del pasado. Lo utópico que se refleja en la obra de arte, y que la obra de arte representa, demanda con la escisión del mundo y del sujeto una realización que no encuentra su principio en ella misma:

La forma como realización utópica, como afirmación y supresión de un sinsentido determinado, está en contacto con los sufrimientos y los disfrutes concretos de la realidad concreta. Es la realidad ardientemente deseada, interiormente sin hiato. No es sólo la realidad concreta sino, una vez superado el hiato, el salto de la existencia (*Dasein*) de las cosas y su deber-ser, su inserción en un mundo que existe sólo para conceder a este ser concreto, atrofiado y obstaculizado, una vía y desarrollo verdaderos (159).

La de la obra de arte es una *temporalidad* libre, propia, como ocurre con la ética de sus personajes —que no tienen que rendir cuentas en el mundo real a nadie— y es, a la vez, una *atemporalidad* condicionada por lo histórico, por lo temporal. Se podría decir, quizá, que su deseo de atemporalidad es un deseo de temporalidad, ganar la inmortalidad para lograr que nos pertenezca nuestro propio tiempo. En FA la reflexión sobre los géneros pasará de puntillas hasta situarse en TN, pero quedan, al menos, establecidos en su atemporalidad —lo épico y lo lírico como posibilidades adscritas a un modo de ser de la relación entre las almas y su mundo— y en su temporalidad —como formas concretas que adquieren en la historia las obras de arte y que son indicativas de, por ejemplo, la decadencia de una clase. Los géneros responden por ello a exigencias temporales y atemporales, de su mundo y de la posibilidad de la expresión artística.

Como ocurría con los materiales del escultor no todos ellos se adaptan a cualquier forma que quiera dárseles sino que la materia reclama su propia forma, su espectro de formas —y la forma demanda un tipo de materia. El material se determina históricamente, pero sus posibilidades son a la vez históricas y transhistóricas.

Pero el individuo que se enfrenta en la obra de arte a su época debe también representarla. La exigencia del artista frente a su época la resume Lukács en el concepto de “tarea” (*Aufgabe*) que

puede ser definida como el punto de encuentro entre el principio artístico y no artístico, donde el elemento vital cuya integración da a la obra su carácter de realidad aparece como exigencia frente a la vida. El contenido de esta exigencia es exterior al arte (...). Pero este contenido es insuficiente y no puede reemplazar al arte, pues hurtaría las legalidades propias inmanentes .

En segundo lugar, la insuficiencia obedece al hecho de que “el fondo vital no está inmediatamente dado, sólo podemos aprehenderlo en las obras de arte o deducirlo a partir de ellas como su centro común” (187). Más allá sólo está la *materia* como el principio informado, el principio irracional que ha de conformarse en la vida y en el arte. Para Lukács el material de esta tarea son “las necesidades y los deseos, las esperanzas y privaciones de una época”, esa necesidad de encontrar un sentido que el mundo niega, un lugar donde reconocer las formas propias, una comunidad no atomizada de individuos aislados sin nada en común, que están perdiendo hasta su condición humana. La obra de arte es independiente de esos deseos y al mismo tiempo está constituida por esos deseos, pues cuenta con su propia “legalidad”, con su propia estructura, sin dejar de estar abierta a lo otro, a legalidades ajenas. El artista crea, recrea esa legalidad pero no en la forma del conocimiento (teórico), y amoralmente —o premoralmente— trata asuntos de la máxima moralidad. Y hay también una manera de enfrentar la obra que no es la del historiador del arte, que tampoco es la del sociólogo, ni la del teórico o experto en arte, y ni siquiera la del *hermeneuta* o el *fenomenólogo* que escudriña lo que le entrega al sujeto, sino que se para ante ella con sorpresa, más allá del sujeto y el objeto teórico, más allá del material histórico que allí aparece, y —sin desdeñar estos— busca el principio vital de la que ha nacido, busca el alma de la obra, y el gesto y el estilo y el deseo, el centro del que

nace la obra, que es inmanente pero que nace en la historia, que no es un sistema ciego sino abierto al sentido, a su mundo. La obra representa a una época —Lukács sabe que es más fácil con una obra de arte en la mano determinar su época antes que su autor real (¿necesitamos saber qué figura histórica fue Shakespeare, no ya *quién* fue Shakespeare?)— y no la representa, representa a su autor y a algo más allá de su mundo, siquiera la inteligencia del mismo. Y la obra de arte es la que —como decía Italo Calvino de los clásicos— ofrece algo distinto a cada época, es nueva en cada lectura, que nunca acaba de interpelarnos ni puede ser reducida en su extrañeza y en el asombro que nos causa. Su universalidad y su formalidad es la que consigue, sin dejar de ser ella misma, que haya un abanico de interpretaciones. La obra tiene una “doble historicidad”, está aferrada a un momento, a una comunidad, y liberada de esa comunidad en su plano de existencia. La obra de arte está entre el deseo y la necesidad de una época, más acá y más allá de ella, en cuyo formarse brilla intensamente y nos revela un momento del destino, un destino diverso en cada época, aunque Lukács deje para otro momento el decirnos algo más sobre este “mundo nuevo” —nos cite en un futuro próximo que nunca tendrá lugar⁹⁹. El arte es una “teodicea” (213), una redención y liberación para el mundo, una teodicea que nunca podría ser el mundo, pues, como se dice casi al final de FA, en el fondo de la historia se percibe “la irracionalidad última del desarrollo histórico”; y es, a la vez, testigo de los tiempos pasados:

Todo, como el nacimiento marino de Afrodita, la huida armada de Pallas Atenea del cráneo dividido de Zeus, la división de Dionisio, el fin precoz de Adonis, son parte integrante de su existencia inmortal, de su idea de la deidad, así todas las estatuas griegas, las canciones de amor trovadorescas, las Madonas del Renacimiento, y todas las novelas de Tolstói y Dostoievsky llevan en su eternidad el sello de su nacimiento, la época y el lugar de su génesis, el brillo y la tragedia de su existencia (210).

99 Los temas que deja abiertos son muchos: el material como desarrollo de la técnica, la psicología reconstructiva, la estructura de la obra en sí misma, la relación entre las estructuras históricas y la historia (como hizo Vossler, a quien cita Lukács, en el terreno de la lingüística)...

CAPÍTULO 5: TEORÍA DE LA NOVELA

5. 1.— DE VUELTA AL FRENTE

Entre 1912 y 1914 Lukács no ha dejado simplemente de escribir ensayos, como no dejaría de hacerlo entre 1916 y 1918, sino que estos lapsos de tiempo marcan simbólicamente el hecho de una interrupción consciente con el fin de dedicarse a los menesteres académicos que la parte más *convencional* de su vida le reclamaba. Así entendido no es tan sorprendente encontrar textos tempranos, de 1911, seguidos en sus planteamientos casi punto por punto en textos posteriores, aunque se profundice y abunde en ellos y haya sutiles diferencias, como ocurre con “El problema del drama no trágico” y “La estética del romance” (1916), dos de los ensayos más relevantes de este período que sigue a AF. El título dado a este capítulo responde al de la obra más conocida de su juventud junto con AF, teniendo en cuenta que, como se dijo, que HCC pertenece más bien a una *segunda juventud*. No obstante, no es el único ensayo realizado en este período, y hay toda una línea de indagación teórica que —si no queremos remitirla a AF— comienza ya en el año 1911 con aquel diálogo llamado “Acerca de la pobreza de espíritu” que se adentra en las formas de la épica y su nuevo *ethos*. De hecho, esta obra nace del frustrado intento de llevar a cabo la que estaba llamada a ser (una vez más) su obra principal, dedicada a Dostoyevski, que se vería finalmente frustrada con la publicación al año siguiente de redactarla de TN en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir (1916), obra que Max Weber recibiría con la alegría del amigo que sabe que se trata de un trabajo importante y con el pesar por el *colega* perdido, por la carrera frustrada que nunca conseguirá concretarse en una obra sistemática. Podríamos decir que de 1914 a 1916 Lukács se dedicará a varios proyectos, donde destaca éste sobre el autor ruso de donde —aunque quizá lo más preciso fuera decir *después del cual*— nacerá su TN.

Este periodo en la vida de Lukács está marcado por dos hechos fundamentales, uno que pertenece a la vida de toda la Europa de principios de siglo y otro a su vida personal: el inicio de la Primera Guerra Mundial y su matrimonio con Ljena Grabenko, a quien le dedicaría TN. Ambos suponen una renuncia y toma de distancia de los cauces institucionales que, en un caso, ligaban a nuestro autor al ámbito académico y, en otro, a su propia familia y por extensión a las *costumbres* de la época. Ljena es una terrorista que ha pasado varios años en prisión y que para Lukács debe de encarnar el espíritu ruso, algo que le atrae poderosamente. Ljena había sido

condenada por actividad terrorista. Intentó poner una bomba y para ello se sirvió de un niño que llevaba en brazos. Conocida de su amigo Béla Balázs aunque conocida por el propio Lukács gracias a Hilda Bauer (al parecer su ex-amante) quien le habla de ella por carta y se la presenta como todo un carácter revolucionario, de manera que en 1913 marchan los tres a la costa italiana a instancias de Lukács (Kadarkay, 1994: 278). Éste ve en Ljena un carácter conflictivo, desaforado, un alma rusa en busca de redención, y desea con desesperación casarse con ella. Ljena, por lo que se deduce de sus cartas, no le ama y tiene multitud de amantes. En este sentido mencionamos anteriormente al pianista Bruno Steinbach, uno de sus amantes, que se iría a vivir con ellos después de casados. Lo más sorprendente es pensar las condiciones materiales y espirituales en que habría de redactar tanto FA como TN: “Como devoto de la “bondad”, Lukács, incapaz de afrontar y desenmascarar las desvergonzadas aventuras amorosas de Ljena, continuaba erigiendo, con una certidumbre socrática, columnas cada vez más altas a la perfección ética” (Lukács: 1986: 283). El carácter del revolucionario y del terrorista es un asunto que apasiona a Lukács y ya aparece reflejado en algunos de sus escritos de 1911. Su matrimonio es una suerte de huida de una vida intolerable, es a la vez un exceso y un ejercicio de suma contención. No se divorciaría hasta finales de 1917, lo cual, vista la situación en que vivían los tres y el carácter violento del amante, quien amenazaba constantemente con matarlos, sorprende por lo dilatado del tiempo que estuvieron manteniendo este *ménage à trois*. En una carta de mayo de 1916 a Karl Jaspers, quien ejercía de psicólogo tanto de la esposa como del amante, Lukács le dice que se olvide de la idea de sugerir a Ljena la separación de Bruno, como llevando hasta el final una ética de sacrificio que se le impone como necesaria:

Mi impresión es que mi esposa no puede ni quiere borrar de su mente la idea de dejar de vivir con B.S (y, en mi opinión, subjetivamente, ella tiene la razón al insistir en ello) al menos no mientras que pueda serle de ayuda, aunque no sea este objetivamente el caso sino que exista en la conciencia de B.S. (Lukács: 1986: 269)

El tema de Rusia era uno de los temas de su tiempo. Se descubre esta pasión por lo ruso en una figura de la relevancia de Max Weber para el pensamiento de aquella época pero también en la mayoría de los intelectuales y escritores de corte más *revolucionario*, que buscan un horizonte

nuevo adonde mirar. Lukács dedicaría en 1914 un breve texto a *Zur russischen Geschichts und Religionsphilosophie* de Tomas G. Masaryk, “Un libro sobre el espíritu ruso”, que debía ser una especie de prólogo a un ensayo sobre un libro sobre Dostoyevski. Tolstói y Dostoyevski, hoy no nos extraña, eran los grandes representantes, aunque no los únicos, del espíritu ruso. Karl Mannheim, igual que su amigo, barajaría también la idea de llevar a cabo una obra sobre Dostoyevski. En este sentido Lukács llegaría a obsesionarse con *El caballo amarillo*, novela del escritor y revolucionario ruso Borís Sávkov, que trata el tema del terrorismo ruso y donde descubre una nueva ética, una actitud que escapa de la estrecha jaula del convencionalismo, y que, tras el frustrado intento de conseguir una traducción mediante Paul Ernst, le llevaría a por pedir a su esposa que le tradujera las partes donde se trataba sobre *la ética del terrorismo*.

La postura de Lukács con respecto a la guerra no es menos *heterodoxa*: sólo unos pocos escritores e intelectuales de su época, entre ellos el aludido Karl Mannheim y el propio Lukács, la rechazarían de plano. Max Weber, Paul Ernst, Georg Simmel, Thomas Mann, Henri Bergson y un largo etcétera de estudiosos e intelectuales mostraron un entusiasmo por la guerra que ninguno de los dos autores húngaros podrían compartir. Su amigo Balázs fue otro de los entusiastas de la guerra, hasta el punto de que llegó a presentarse como voluntario para ir al frente. Entre las muchas bajas en combate habría que lamentar la del propio Lask, uno de sus mentores. Lukács le dedicaría en 1918 una necrológica.

No se puede entender este período sin la negra sombra de la guerra a sus espaldas, ni la labor de Lukács, como un progresivo alejamiento crítico de la cultura alemana y de su literatura hacia otro lugar donde se pudiese respirar un aire más puro. Esta situación sumada a la suya propia de constantes conflictos en su hogar y en su vida, permite apreciar la labor de contención teórica y espiritual que arrancaría palabras de admiración en sus amigos, entre ellos los Weber o Balázs, al darse cuenta de la dificultad del trabajo que estaba realizando (TN, pero más tarde EH) en tan penosas condiciones¹⁰⁰. En origen TN iba a ser una suerte de *Decameron*, o de

100 En una carta de noviembre de 1916 Mannheim, enterado de su llamada al servicio, donde ejercería de censor de correos de octubre de 1915 hasta julio de 1916, y de los problemas en su hogar, le agradecía la aparición de su TN con estas palabras: “Se te echa mucho de menos en el Círculo del domingo (individualmente y por separado). Hemos estado pensando en crear un Anuario y quiero que pienses en ello y decidas tarde o temprano que publicarías en él. Sé más o menos lo que te ha ocurrido y me gustaría oír que el trabajo sigue su curso. Muchas gracias por la repentina *Teoría de la*

Cuentos de Canterbury, en que unos jóvenes que se refugian de la guerra comenzarían una discusión sobre la novela. TN tiene a su sombra este mundo bélico, este *entusiasmo* del que pretendían huir estos personajes, y supone un punto clave en que irrumpirá definitivamente la duda sobre la cultura alemana, sobre su valor y sus trampas, sobre la cultura occidental, una formalización y cosificación del mundo y de las almas que le llevará a hablar de la cultura de la “completa pecaminosidad”, de un mundo perdido, sin salvación. Es un deber moral no matar, pero también un error teórico ver en el caos nihilista de la guerra una esperanza de salvación. Lukács acude a la literatura en busca de respuestas morales, políticas, existenciales; acude a la literatura no tanto como una posible herramienta de cambio político, un cambio de conciencia, dada su debilidad, sino como guía y faro del anuncio de un mundo nuevo que por momentos atisbará en Dostoyevski, y que sólo estará seguro de haber encontrado a finales del 1918. Hasta entonces los males del nihilismo, el individualismo, la cultura burguesa, el alma solitaria, se reproducían de un modo (entre lo trágico y lo cómico) en la literatura socialista, incluso en sus mejores autores, como Bernard Shaw. El alma y su erosión eran un signo de los tiempos, una muestra de una cultura que había buscado su propia ruina y nos había arrastrado a nosotros con ella. Y en esta situación lo que más llama la atención es la apuesta inquebrantable de Lukács, una vez más, por la teoría y por la literatura, esa locura quijotesca que, en el final de los tiempos —un final no cronológico sino *ucrónico*, un drama que ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias— acude a unas novelas extranjeras creyendo encontrar allí el inicio de una nueva comunidad, una ética que no es una aceptación de los tiempos, y un análisis certero de una situación que la filosofía —la filosofía alemana— era incapaz de comprender, hasta el punto de que sus más excelentes representantes, los maestros de la joven generación, se entregaran a la locura suicida de la guerra como último recurso a una trampa de la que no han sabido escapar. Lukács llamaría a este monstruo que todo lo devora el “Moloch de la guerra”. El propio proyecto Dostoyevski hay que entenderlo no tanto como un libro *sobre* el autor ruso como más bien una esperanza de salir del callejón sin salida de la cultura alemana, una indagación sobre

novela. Déjame corresponderte con mi reseña (publicada en *Athenaeum*) que es mi primer trabajo publicado y está dedicado a ti. Si quisieras escribirme sobre esto u otra cosa estaría encantado, y si no esperaré pacientemente” (Lukács, 1986: 269/1982a: 386). Sobre esta reseña se hablará más adelante.

las posibilidades de encontrar reductos de comunidad donde almas solitarias, “demónicas”, no se viesan abocadas a la perdición de lo que llamará en los textos del proyecto *Dostoyevski* “Jehová”, estructuras donde cristaliza la marcha hacia cosificación nihilista del mundo. Es la esperanza de encontrar un lugar donde cupiese afirmar el pie para la lucha, o dirigir la mirada lejos de la Gorgona que la petrifica.

Lukács viajaría varias veces de Alemania a Budapest entre 1915 y 1916, llamado para ejercer como censor de guerra, aunque también poco antes para trabajar en un hospital, aunque finalmente los contactos del padre con la esfera política lograrían librarle del servicio. Ésta es la época de “El círculo del domingo”, unas reuniones que comienza a organizar Balázs en Buda y adonde acudían regularmente Karl Mannheim, Arnold Hauser, Lajos Fülep, Michael Polanyi, incluso, Béla Bartók (Congdon: 1983: 119). Se reunían los domingos por la tarde para discutir sobre arte, sobre estética o filosofía. Esto permitía a todos aquellos intelectuales húngaros apartarse por unos momentos de la sociedad y de la universidad para discutir fraternamente sobre sus dudas y preocupaciones. Este grupo daría lugar más tarde a la “Escuela Libre de Ciencias Humanas” en 1917, donde tendrían lugar seminarios relacionados con los temas expuestos. Cabe destacar la labor de guía que ejercería Lukács sobre este grupo —quien haría de lector en los seminarios organizados posteriormente en esta Escuela Libre, como punta de lanza de un grupo teórico que comenzaría a interesarse por temas literarios, éticos y políticos, y que tanto le debía a sus aportaciones teóricas. En ese marco presentaría también una lectura sugerentemente llamada “Alma y cultura” quien fuera otro de los más destacados discípulos de Lukács, Karl Mannheim, a quien conocía desde hacía años y a quien tanto le interesaba la labor *sociológica* de su mentor, sus ensayos sobre el alma y la cosificación de la cultura. Sin embargo, esta es la época en que, al parecer, se irían distanciando progresivamente (121).

Los años tras el intento de conciliación con un mundo inadaptable e inasumible son los de la pasión *demónica* que le llevaría a sumergirse en los textos sobre mística, en los cuentos de hadas, en una tradición alternativa al drama trágico y a pensar en la novela como síntoma de la ruina de un mundo y una clase, unos textos que no lee por primera vez sino sobre los que vuelve, que ataca de nuevo, pues nunca le han abandonado. Rusia y Dostoyevski, pero también Calderón de la Barca y Shakespeare, le dan las herramientas para no rendirse al mundo de la

guerra, al mundo que los intelectuales alemanes, salvo algunas pocas excepciones¹⁰¹, a pesar de la clarividencia *teórica* mostrada en otras ocasiones, defienden con ciego denuedo. Son los años en que logra crear TN, otro de esos ensayos que parecen casi un milagro que se le impone, un gesto que contraviene sus intenciones, sus solicitudes reflejas, y los años de los escritos sobre el *romance*, fruto de unas dudas éticas y estéticas, y una necesidad vital que le alejan de la sistematicidad de la FA, esa obra que tan poco le gustara a su amigo Bloch. Es de nuevo la época de las profundas inseguridades, pero también de la oscura clarividencia.

5. 2.— LOS POBRES DE ESPÍRITU

En el año 1915 Lukács compone su gran obra sobre la novela pero, como se ha visto, no es la primera vez que el género novelístico se ofrece a su reflexión. Tampoco el drama (el drama antiguo y moderno) está ausente de TN, pues pensar en la posibilidad de un género remite inevitablemente a otros como aquellos que están en condiciones de expresar un alma y el sentido de su mundo, es decir, conlleva la imposibilidad o la dificultad de la existencia de otros géneros. La propia mezcla de géneros es en TN una cuestión definitoria de la Modernidad. En AF el drama y la novela habían aparecido ligados a la *lírica*, y a una retracción en el alma de las posibilidades propias de la acción para el individuo. No sólo en AF teníamos los casos de Charles-Louis Philippe, Beer-Hofmann y Sterne sino que también, al final de la primera década del siglo XX, algunos ensayos sobre las primeras novelas de Thomas Mann, sobre Pontoppidan o Arthur Schnitzler. La posibilidad épica y su relación con la lírica y el drama recibirá en TN un tratamiento no muy alejado de algunos de los hallazgos de Lukács por esta época y, a pesar de ciertos desarrollos, podemos ver una clara sintonía con los presupuestos de AF¹⁰². El género

101 Recordemos tan sólo a Stefan Zweig y Romain Rolland, esos amigos enemigos, como cuenta el propio autor vienes en su autobiografía *El mundo de ayer: memorias de un europeo* (2014).

102 Así en TN: “En el drama moderno la desaparición de la vida no es orgánica: lo máximo posible es desterrar la vida del drama. Pero ese destierro, consumado por los clasicistas, significa no sólo reconocimiento del ser, sino también del poder de la desterrada; ese reconocimiento está presente en cada palabra y en cada uno de los gestos que se exacerban en temerosa tensión para mantenerse a una pura lejanía de la vida; el poder de la vida es lo que dirige, invisible e irónicamente, el rigor desnudo y calculado de la estructura producida con abstracto apriorismo, y hace a ésta estrecha o confusa, sobredeterminada o abstracta” (1975b: 310/1971: 34).

ensayístico será el portavoz de esta causa. Lukács descubría ya en los novelistas de AF y en Thomas Mann el uso de la ironía, de la distancia autoconsciente que separa el alma de las formas en la obra, como rasgo fundamental definitorio de la novela, un género que se volcará sobre el polo del contenido para poner en claro la ruina de las formas. En TN la nostalgia de esa comunidad perdida, de esas formas que se buscará en el pasado (sin poder hallarse). El salir a la luz de lo fragmentario, de la sucesividad que hace relevante la falta de sentido y la inadecuación de las formas a la vida, tiene su correspondiente en el esfuerzo épico de las primeras novelas de Mann, el esfuerzo por traducir a símbolo lo que se ha quedado en mero gesto, en mero esfuerzo formal de quien ha perdido esa *naturalidad* anímica que encontraba en su mundo la perfecta correspondencia de unas formas. La ironía y la nostalgia dominarían por entero la obra de quien parecía escribir “con la imparcialidad y la seca seriedad del cronista”, entendida la crónica como género objetivo e imparcial por excelencia —alejado de cierto sentido de la crónica que quiere deslizar entre su sobria exposición la pasión de una opinión o un hilo de sentido.

Obviamente no por esto es Thomas Mann objetivo. Su objetividad —como le sucede a todos los verdaderos poetas— no es otra cosa que un gesto que cubre su inspiración lírica. Pero aquí —como ha escrito él mismo en Tonio Köger— su seca imparcialidad deja aparecer un insólito amor y una singular nostalgia de vida. (Lukács, 1977: 77)

Aquí “lírico” debe ser entendido referido a la nostalgia, a la falta de un mundo que corresponda a la pasión, al deseo de sentido del alma solitaria de un Philippe. Lírica es también la imagen detenida de esa nostalgia. El amor de Mann por las cosas, por el mundo, que el autor deja aparecer en su “seca” objetividad, que se dilata en el novelista para no dejar nada fuera en su propia consciencia de la torpeza del símbolo, es también una nostalgia porque “todos los amores nostálgicos son, al mismo tiempo, amores no correspondidos”. La ironía “tragicómica” del novelista está en el anhelo escondido en la pluralidad de las formas precarias y su postura *vergonzosa* ante las propias pasiones, ante la propia necesidad interior (informulada, desconocida) a la que el mundo cierra todo hueco. ¡Qué lejos queda todo esto de la épica imaginada por Lukács en Homero! La poesía, lo *lírico* de estos novelistas —como nos contaba “Cultura estética”

— es una impostación subjetiva del brillo de las cosas que causa pesantez y aburrimiento. Sólo autores de la categoría de Mann pueden llevar la contradicción hasta la superficie de su obra, para ser reconocida y temida.

Hemos visto cómo en DM el drama se enfrentaba a su propia posibilidad y a su tendencia épica, cómo la novela y la novela corta se concretaban líricamente en AF. Recordemos también cómo el ensayo con el que se cerraba la versión de 1911 de AF era un ensayo sobre un novelista. En “Riqueza, caos y forma: un diálogo con Laurence Sterne”, en el *Trisam Shandy*, lo humano era algo ridículo y sentimental que no dejaba aparecer al propio relato, a lo relevante que debía ser allí contado, hasta el punto de poner en duda que verdad hubiera *aquello relevante*. La forma de este último ensayo era la de un diálogo, como la manera en que el autor indagaba sobre este ser o no ser dicho de lo irrelevante, y donde, en una vuelta de tuerca más, a esta falta de consenso o de razones sobre el *valor* de la obra de Sterne se imponía la vida como una deriva y un final no solicitados, quizá el único modo de interrumpir el diálogo —que es en el fondo el reconocimiento de que no hay un final, una tragedia, con o sin sabio que la enderece.

La duda de Lukács sobre ciertos planteamientos éticos y religiosos nacidos de algunas obras de la literatura añade en 1911 la influencia de los textos de místicos y revolucionarios (en ambas ocasiones representados en la misma figura) que hacen que abra su reflexión a una forma como la del *romance*. En el contexto de DM ya había surgido, de la mano de Maeterlinck y Shaw, la irrupción de un tipo de personajes que venían a echar por tierra la lógica del drama y que estaban relacionados con el surgimiento de formas épicas en el mismo. La lógica interna del drama quedaba trastocada en su lógica inmanente y exigía una nueva reconfiguración alejada de esquemas clásicos (trágicos). En TN y el período que comienza tras FA esta figura del sabio se va a ampliar y a poner en cuestión: la forma de operar de Lukács en sus ensayos nos es de sobra conocida: cree entrever una solución que lleva hasta sus últimas consecuencias, pero sobre la que, sin embargo, no se pronuncia de manera definitiva —no podría hacerlo— dando un paso más hacia adelante o hacia atrás, para acabar por descubrir nuevos ámbitos que, en cierto modo, le exigen un nuevo comienzo, un nuevo ensayo. El héroe del *romance* —que resumimos en la figura del sabio pero que no se reduce a ella— va a tener una relación compleja con el héroe de la novela, pues el héroe del *romance* es un anti-héroe de un modo distinto a como lo es el anti-héroe protagonista de la novela: el primero es un nuevo principio de orden

que, como tal, no puede sino retirarse de la escena, mientras que el héroe de la novela está lejos de atisbar un principio de orden; su sentido es una búsqueda de sentido que necesitará el espacio de la novela —el *tiempo* dirá Lukács un poco más adelante— para su infructuoso destino, donde el final será una resolución técnica más que inmanente. Ambas, sin embargo, son figuras de la Modernidad y el principio que las mueve es un principio *demónico*, una lucha contra Jehová.

La irrupción del principio de lo *demónico* y la lucha *mesiánica* contra el mundo de lo *jehoviano* tendrá mucha importancia en TN, dejando un rastro sobre esa obra a veces poco visible para una interpretación de la misma que focaliza su análisis desde el marxismo y, en concreto, en obras como HCC; una interpretación que falsea la imagen de este período. Como sucede con las líneas de pensamiento anteriores Lukács empieza a interesarse por la mística ebraica en época temprana, y no podría entenderse el proyecto *Dostoyevski* sin esta influencia.

De 1911 es la reseña sobre Martin Buber “La leyenda de Baal-Schem”. En la línea de este texto Lukács se interesa también por la mística española, por el protestantismo alemán, por Meister Eckhart e, incluso, por Plotino. A pesar de las críticas o parodias por su aparentemente repentino interés por lo místico y lo religioso, lo que mueve a Lukács a estos textos es el componente subversivo presente en todos ellos. Ni siquiera esa *segunda ética* que emergerá como uno de los *leitmotiv* de su *Dostoyevski* le interesará sino en la medida en que disuelve la lógica de la *ética institucional* que tendrá en Kant a su mejor representante —en quien Lukács encontrará a su *sparring*. El movimiento jasídico tiene una veta heterodoxa que le interesa explotar y una distancia hacia la interpretación de los textos bíblicos —como aquella protestante— que le da el espacio y la distancia suficiente para contravenirlos:

El movimiento jasídico, que tiene en Baal-Schem al primer gran exponente y en Nachmann al último, era un misticismo intensamente primitivo. Junto a la Reforma alemana y el misticismo español de la Contrarreforma, es el único y verdadero gran movimiento y de un valor parangonable al de los dos anteriores. Su aspecto más relevante está dado por el hecho de que —a pesar de su profunda religiosidad— en él el misticismo no está unido al factor religioso. (Lukács, 1981b: 121/2017: 383) .

Místicos, revolucionarios, héroes del romance, son portadores de un *daimon* que erosiona el nihilismo de la sociedad moderna y su lógica *cosificante*. El temprano interés que despertó Endre Ady en Lukács no se entendería si no pensásemos en la similitud de su papel de poeta nietzscheano, de poeta revolucionario, con aquel de los místicos (hermeneutas revolucionarios), inasumible en la lógica *burguesa* o socialista, que son vistas —con independencia de la simpatía política que pudiera inspirarse la segunda— como frutos del mismo mundo, ciegos para la crítica y donde sólo unos pocos hombres de letras, desde una u otra posición, son capaces de adoptar la suficiente distancia para tomarlos en consideración. En el poeta húngaro descubre un principio *demónico* que lo coloca del lado de los revolucionarios rusos, hombres desesperados que lo fían todo a la revolución: “que querrían la revolución pero que no pueden ni siquiera esperar la más remota posibilidad de realizarla” (2017: 438). La ética luciferina que empieza a nacer aquí es una ética desesperada, la esperanza de una comunidad que no será nunca la nuestra, que no tendrá lugar nunca en nuestro tiempo, un lugar inasumible para la cultura *européa*, para el arte y la filosofía, porque, sigue un poco más adelante:

no existe una cultura húngara en la cual puedan tener lugar —y la vieja cultura europea en este respecto no significa nada— mientras que la comunidad que ellos anhelan podría realizarse sólo en un futuro muy lejano (...). La nostalgia de los húngaros está destinada a ser infecunda para siempre (439).

Se tiene la conciencia de la necesidad de una revolución pero se ha desesperado de toda revolución, por eso en Ady la revolución es una religión, un sujeto de esperanza que no es de este mundo. Ady es una figura mística y revolucionaria, una mezcla espuria que sólo puede darnos la poesía, una figura de la modernidad, desesperada, problemática. Dios ha muerto y, por lo tanto, el misticismo, una búsqueda de la pureza del principio divino *en* el mundo, se convierte en algo intempestivo, una reclamación *contra* Dios (no *a* Dios) y una impugnación del orden del mundo.

La diferencia entre el místico del pasado y el místico del presente consiste tan sólo en el hecho de que mientras que el primero estaba en posesión de las formas, el segundo ha dejado de poseerlas. El primero poseía las formas seguras e inamovibles gracias a la Iglesia, a la religión oficial, a la

biblia; formas dispuestas a acoger el incandescente flujo de lava del éxtasis tras sus espesos e inexpugnables muros. Hoy el místico no puede encontrar las formas en ningún lugar, deber partir de sí mismo y crear todo desde sí: (...) debe escribir él mismo su propia Biblia y hacerlo por amor de quien volverá a leerla después de haberla escrito (431).

Este acto desesperado está lejos de una hipertrofia del sujeto, del deseo, y por eso Ady puede a ojos de Lukács ser un poeta a la vez de suma sensualidad y abstracto (“metafísico”). No utiliza esta terminología aún, pero el parecido es manifiesto, pues se trata de un poeta de la *alegoría*, el símbolo de un mundo en descomposición, la mitología de quien ya nunca volverá a tener una. La poesía de Ady va más allá de lo bello, de la poesía que criticaría en “Cultura estética” por fiarlo todo al gesto técnico, una poesía contracorriente, que da voz a las almas solitarias, atomizadas —en el fondo toda alma moderna—, no en un sentido moral sino en tanto que el poeta “representa la conciencia”, imaginando lo nuevo, como una respuesta consciente de sus limitaciones que saca a la luz las contradicciones de su mundo y sus miserias.

En el joven Lukács la permanente presencia de problemas que no se superan sino que se enriquecen, que reaparecen, son siempre objeto de nuevos ensayos, por eso siempre se hace vuelve sospechoso hablar en él de una evolución. “El problema del drama no trágico” (1911) es otro de los textos con que se origina la etapa *Dostoyevski-TN*, y tendrá su continuador en un texto cuatro años posterior que prueba que de ningún modo se ha dado carpetazo a todos estos asuntos: “La estética del romance” (1916). En el romance descubre —desde otro lugar— un idéntico principio demoníaco, idéntica falta de sentido en el mundo, sujetos fracturados (condiciones trágicas), pero —y aquí hay una distancia con respecto a los revolucionarios húngaros y rusos, se trata ahora de sujetos ficticios—, de unos caracteres que irrumpen con esta lógica, cuya mezcla descubre ambos principios: el mundo es trágico o no trágico, mas las almas no tienen por qué compadecerse con su mundo propio. El drama no trágico o la novela, no son cuentos de hadas o fáciles utopías de redención, sino que pueden ser vistos como el lugar de exposición de una contradicción. En el caso del drama no trágico se da la paradoja de un mundo trágico y un héroe no trágico. En una obra como el romance que, contra toda lógica, no es abortada, en ese frágil principio de equilibrio de los principios antagónicos, se muestra la doble faz del arte. En este terreno tendrá lugar, más tarde, el análisis que decida si esos

principios son de la misma naturaleza, o a qué mundo pertenezcan cada uno. Eso mismo que Lukács ve en la novela o en la poesía es lo que ve en el drama, a saber, que hay una poesía dramática que no es trágica y que, sin embargo, no se opone a la trágica. Incluso cuando tiene que tratar del cuento de hadas —lo vimos al hablar de la *física* del cuento— lo que salta a la vista en primer lugar es la (aparente) contradicción entre una mitología (secularizada) y una “metafísica decorativa”, es decir, que ve en la simple abstracción del cuento, en su suerte de *mitología*, la irrupción de lo *empírico*, la defensa de lo empírico del mundo con sus colores, sus montañas y sus gigantes. Descubre un sentido de lo *natural* que nos es por completo desconocido, que confunde y maravilla, un sentido que ya nunca podrá ser para nosotros metafísico sino sólo “decorativo”: “En el cuento, todo se achata y se convierte en superficie: las figuras no son seres humanos, sino meras posibilidades decorativas de gestos de marionetas” (2015A: 131)¹⁰³. Los géneros modernos ya no son autosuficientes, abren una brecha entre el mundo y el sujeto, y en el propio sujeto. El cuento, en este sentido, ya no es asumible por el individuo, ya no enseña, y el cuento moderno juega con esto, ya no es *cuento*, como el drama ya no es drama, y la novela será la forma épica de un mundo sin épica. A Lukács no le interesa tanto la religiosidad de los místicos, la de Calderón de la Barca, cuanto su ser alegórico. Sus sabios y místicos al sustituir a Dios denuncian un vacío, la indefensión de las almas atomizadas y solitarias, los desesperados que ya no avanzan *con* el destino sino *contra* el destino, al ser unos personajes de *carácter* trágicos sin *destino* trágico, pues cuando el centro de gravedad se sitúa en un personaje de carácter se trivializa todo destino: “las pasiones no tienen un sentido que pueda llevar más allá de sí mismas; ellas deben alcanzar, por su propia fuerza o por la gracia divina, la redención, la forma salvadora”. Sin embargo, el fin de este drama sólo puede acabar con su desaparición:

103 Compárese con “Sobre el teatro de marionetas” de Heinrich von Kleist y ese oso *demónico* que enfrenta nuestra técnica con su propia insuficiencia y posibilidad de superación cuyo principio *empírico* se descubre en ese baile del teatrillo de marionetas empleando un método muy cercano a la estilística: “Esa línea, empero, constituía, desde otro aspecto, algo muy misterioso. Era nada menos que el camino del alma del bailarín, y él dudaba que la tal línea pudiera ser hallada de otro modo que trasladándose el propio maquinista al centro de gravedad de la marioneta, o sea, con otras palabras, danzando” (Kleist, 2016).

La única posibilidad que encontraron es la figura del sabio; esta solución, sin embargo, no es la única, ni tampoco la más elevada. El drama no trágico es una forma democrática; no establece castas entre los hombres como lo hace la tragedia; su solución más pura debía ser, a la vez, una configuración que en la esencia común de los hombres —sin héroes, incluso sin sabios— encontrase el camino hacia la plenitud de la vida, hacia la forma perfecta (183).

El protagonista de “Acerca de la pobreza de espíritu” confiesa haber alcanzado tal nivel de claridad sobre las cosas —como el sabio, como más tarde Aliosha, como los personajes de Kleist— que le permite impugnar las leyes de este mudo, aunque en este caso lo haga como una suerte de sacrificio, el sacrificio de la culpabilidad de los que no son culpables, del que se siente *culpable por todos* —una especie de reverso de la figura del terrorista que surgirá más tarde en este doble juego, como el culpable que se siente inocente *por todos*. La bondad aquí es la sabiduría y la sabiduría es la bondad, un juego que hace que Aliosha, el pobre de espíritu, pueda convertirse en su contrario, el terrorista¹⁰⁴. El sabio, el místico, el terrorista, el *starets* Zósima, son los pobres de espíritu porque son los que han renunciado a todo. No obstante, pensar sin más que Lukács está defendiendo una ética de los personajes de estos textos sería una interpretación reduccionista, y prueba de ello es el que en “Acerca de la pobreza de espíritu”, el ensayo de donde proceden todas estas reflexiones, el personaje protagonista que ha hablado con la mujer acaba por suicidarse después de haber atisbado la posibilidad de una nueva vida, como una luz fugaz que se apaga sin dejar comprensión en ese su mundo de fantasía, y arroja la sombra de la duda, por no haber podido cambiar nada, del sacrificio injusto e inútil. El diálogo, la novela, el ensayo anuncian un problema vital que busca desesperadamente pero está lejos de encontrar una solución.

5. 3.— LA ÉTICA DE LA REBELIÓN

Hagamos dos advertencias previas antes de continuar, pues constantemente nos estamos moviendo en una fina línea entre los campos de la filosofía y la literatura. Cuando vemos que

104 Dostoyevski tenía pensado, al parecer, una segunda parte para *Los hermanos Karamazov* en que Aliosha acabaría por convertirse en un terrorista. (Dostoyevski, 2007: XXII)

Lukács está sirviéndose de medios literarios para hacer filosofía, desde la propia literatura nada nos impide hacerle las objeciones que fueran necesarias a la calidad o cualidad como tales obras —así en el caso de su cuento sobre el rey Midas, sobre cuya calidad literaria el propio autor, con o sin falsa modestia, afirmaba tener serias dudas. Su modo de hacer filosofía está ligado inevitablemente a lo literario —si queremos, mejor, a lo artístico— y sólo lo dejará de estar con posterioridad al año 1918. Esto es así porque encuentra en la literatura la autonomía que no halla en el campo de la filosofía, de modo que la pregunta por en qué medida esto oriente su hacer filosófico hacia lo literario y pueda parecer como una injerencia en su *filosofía* es un asunto no menor —lo discutible es que se pueda proponer una filosofía en una *serie de enunciados*—, aunque en ningún caso pueda cuestionarse su entender lo artístico y literario como un campo autónomo, y así se vio suficientemente en la elaboración del discurso de FA. Y el pliegue en este discurso —y esto sería otra cuestión— se le hacía insuficiente en un hacer filosófico que le encaminaba hacia una crítica que se abría al mundo de la obra. Por otro lado, que una obra trate de asunto éticos no quiere decir, obviamente, que sea moralizante, pero no excluye por principio la posibilidad de moralizar. El peligro se da desde el momento en que el filósofo quiere tener en cuenta en su análisis tanto la inmanencia de la obra como condición de posibilidad de su interpretación, como un conocimiento de las relaciones entre el alma y el mundo exterior a la obra. Nos advertía Schmitt cómo desde un análisis meramente *estructural* de una obra —otra cuestión sería a qué llamemos análisis “estructural”— ésta podía parecer deslavazada, descuidada, con el ejemplo de las interpretaciones de Hamlet en su *Hamlet o Hécuba*, lo cual no era sino resultado de una mala interpretación. Es cierto que la *poética* de los géneros o la interpretación de una obra particular no son permanentes en la historia, pero también que cualquier tipo de interpretación no vale simplemente por el hecho de serlo, y que el medio político y social puede descubrir o criticar el sentido de la estructura que allí se presenta —que es algo diferente al hecho de que *explique* la obra. Este es el terreno hermenéutico liberado por Lukács, a saber, huir de una interpretación sociológica de la obra —así como de la psicológica— teniendo en cuenta no la psique sino el *alma* de la obra, y el haz de tensiones y relaciones con su mundo. Una buena interpretación de la obra no se sitúa en un plano moral o social para decidir sobre la calidad de la misma, pero su análisis *inmanente* tampoco puede pasar por alto lo que para ella son *datos* relevantes, ya sea la relación de un personaje con su

público o de una obra con su medio, que pretende tanto reconstruir una interpretación pasada ya imposible, sino arrojar luz sobre el sentido en que se nos presentan datos en apariencia *absurdos* e indecibles, inconexos, que despacharíamos muy rápido atribuyéndolos a la impericia del autor —de Shakespeare, por ejemplo— pues una cosa es que una reconstrucción de la interpretación histórica de una obra no pueda ser más que una *ficción*, y otra cosa que esta ficción no sea provechosa para su intelección. Una cosa es que la reconstrucción de lo pasado como *pasado* ya nunca más podrá devolverlo al presente, y otra cosa que este intento de entender el mundo de la obra no favorezca su comprensión —o, incluso, la permita de una manera cabal. Quizá eso tenga sus consecuencias para la literatura, la sociología¹⁰⁵ o la psicología, pero en Lukács forma parte de un quehacer filosófico que oscila entre la discusión *ontológica* de los presupuestos de la filosofía —kantianos, hegelianos, etc.— y una crítica del mundo y de la cultura que se realiza desde el arte y la literatura, recibiendo distintos nombres. Lo que tampoco se puede negar es que esta crítica no se basta a sí misma, la búsqueda desesperada de una solución. Con sus contradicciones, dudas y retrocesos la filosofía de Lukács dibuja una filosofía *crítica* — en el doble sentido kantiano y en la mejor tradición de la teoría crítica de la cultura. Sólo desde aquí habrá que abordar estos papeles creados para su proyecto sobre Dostoyevski y esta segunda ética, también con sus insuficiencias y sus desarrollos. Lukács se preguntará por las condiciones de posibilidad no sólo de la novela sino del mundo de la novela, por qué se tiene que dar para que ésta sea posible. Lo hemos visto en DM y en AF, donde el límite por la pregunta es la pregunta que escapa a todo campo, a toda ciencia, a saber, qué es *ser*, y hacia allí y de allí retorna Lukács a la novela y su mundo. Pero nuestro autor huye de una ontología *pura* de la que desconfía —había visto cómo a todos estos académicos tan altos de miras de nada les había servido ese dispositivo conceptual para evitar entregarse a la locura de la guerra. Sería mejor hablar, con la cercanía que esto tenga a los presupuestos de la teoría crítica, de una *ontología sociológica* como impugnación de la filosofía de su época, y no de una ontología “historicista” situada en el punto de vista superior de lo Histórico —que descubría Adorno con tanto recelo

105 Veremos un poco más adelante cómo en “Sobre la esencia y el método de la sociología de la cultura” (Lukács, 1981b) realizará una defensa de la autonomía de la sociología defendiendo que su objeto deben ser los “valores” realizados en la historia.

en Dilthey— o de una *teoría del conocimiento* —que reconstruyera mundo y filosofía desde el sujeto. La filosofía no se presenta en Lukács como un corpus teórico que despliegue un saber: “El pensamiento filosófico no puede ser más que conceptual, y no designa nada porque o tiene nada que designar” (Lukács, 1977a: 7).

Si en FA la reconstrucción que allí se intentaba hacer llevaba a un callejón sin salida, esto sucedía, seguramente, porque Lukács estaba intentando realizar dos proyectos de obra distintos e incompatibles al mismo tiempo. Es difícil valorar en su justa medida la aparición de una reflexión sobre la *ética* desde la literatura en él, aún más cuando la obra que debía exponer la “filosofía de la historia” de Lukács, su metafísica, es una obra que le superó¹⁰⁶ no sólo desde un plano práctico sino posiblemente también teórico, de modo que para entender el libro sobre *Dostoyevski*, un libro, repitámoslo, inexistente, que nunca llegó a completarse, haya que echar mano a modo de referencia interpretativa de algunos otros ensayos. En éste, no obstante lo dicho, será de máxima importancia entender cómo la obra se reclama independiente, como las pasiones y las máximas éticas que allí se exhiben¹⁰⁷. Más allá de las intenciones psicológicas o morales, de las simpatías que podamos atribuir a Lukács — no hay duda, si leemos atentamente sus cartas, de que las tenía— sería una imprudencia hermenéutica saltarnos la forma de los propios textos y el fondo del asunto teórico allí expuesto —también del asunto *poético*— por mor de la simplicidad o, incluso, de la belleza estética de la interpretación.

Esta ética que Lukács va a reconocer en los autores místicos o los autores del romance tiene uno de sus hitos fundamentales en la *Judith* de Hebbel, un libro y un autor estudiados en

106 En carta del 2 de agosto de 1915 le decía a Ernst: “Me he rendido con mi libro sobre Dostoyevski; se ha convertido en un proyecto demasiado grande. De él ha brotado un largo ensayo llamado “Estética de la novela” (Lukács, 1986: 252/1982a: 385). Posteriormente el título sería corregido a “Teoría de la novela”, que, como hemos leemos concibe como un largo *ensayo*.

107 Para que exista lo que se suele llamar una literatura de tesis o, más llanamente, de propaganda, es decir, para que haya una adscripción del autor a unas máximas éticas o a unas tesis políticas que se exhiben y se sostienen gracias a alguno de los personajes de la obra, tienen que ocurrir, al menos, dos cosas: que se empleen todos los recursos en la exaltación-focalización de la ética de un carácter y una instrumentalización, *justicia poética* mediante, de las recompensas a las acciones de los personajes — que en su caso puede ser encomiosa alabanza su sacrificio; y, en segundo lugar, que las *virtudes* del escritor no estropeen el asunto mostrando una complejidad o intensidad en la obra que haga que, por ejemplo, otro tipo de caracteres desvirtúen la inmaculada dote heroica del protagonista.

DM, dejados a un lado para retomarlo cuatro o cinco años después. Ya en DM este drama se relacionaba con el surgimiento del drama moderno y el desamparo vital del individuo que vive en un mundo cosificado. Esto permitía conectar el surgimiento del drama moderno con la aparición del romance, tramite de un motivo *ético* similar al que va a aparecer en las últimas obras de Ernst. El léxico que va a emplear más adelante tal vez esté influido por Bloch (lo demoníco o luciferino (*dämonische*), lo jehoviano, etc.) pero los planteamientos están ya en aquellos escritos tempranos. En Hebbel aparecían algunas heroínas —portadoras frente a los hombres de este principio demoníco— para las que la ética de un mundo en descomposición no ofrecía ninguna salida (María Magdalena, Genoveva, Judith), donde lo definitorio de estos caracteres no era sólo un antagonismo heroico, sino éste su cariz demoníco: la muerte del dios que deja, sin embargo, su ausencia y cuya mera presencia en escena consiste en denunciar:

En una primera observación superficial da la sensación de que las mujeres (Judith, Mariana, Ródope) se defiendan sólo contra la tiranía, pero en realidad ellas mismas son movidas por idénticas fuerzas demonícas, aunque sus pasiones sean, por otro lado, tan destructivas y exclusivas como las de los hombres (1981b: 219).

Entiéndase bien que lo que aquí está en juego es una tesis sobre la modernidad, no un moralizar desde la literatura, que “[e]l juicio moral está completamente ausente de la dramaturgia hebbeliana” (223). Sus personajes no encuentran un mundo del que formar parte, se sienten ajenos y su rebelión es desesperada porque es de principio. El surgimiento de principios opuestos (la tragicomedia) es el brotar de la contradicción. Este elemento demoníco es definitorio de la Modernidad, es el modo en que Lukács va a pensar el nuevo drama y, lo que ahora nos interesa más, el surgimiento de la novela, la nueva *épica* moderna. Las obras son espejos estéticos de una experiencia ética, una experiencia fracturada, y sólo lo irracional desde el punto de vista de la razón, lo demoníco desde el punto de vista divino, puede otorgar esperanza. El abandono divino del mundo es una de las condiciones del surgimiento de la novela.

En una carta de mayo de 1915, embarcado ya en el proyecto del libro sobre Dostoyevski, Lukács está dándole vueltas al modo en que podría encontrar un atajo, una ruta de “alma a

alma”, una respuesta a cómo nosotros, que somos almas solitarias de un mundo desprovisto de canales efectivos de comunicación y donde no se puede confiar en la solidez de las instituciones, podríamos por fin entendernos más allá de éstas: “no niego que haya gente cuya alma, al menos en parte, esté presta y deseosa de entrar a formar parte del espíritu objetivo y sus estructuras. Sólo protesto contra aquellos que consideran esta relación como la norma y deciden que todo el mundo debe ligar el destino de su alma con ésta” (248/ 352). Aquí es donde hace su aparición la obra de Savinkov y la de Hebbel. Lukács ve en Ropshin (sinónimo de Savinkov)

una nueva manifestación de un antiguo conflicto entre la primera ética (la de los deberes hacia las estructuras sociales) y una segunda (la de los imperativos del alma). El orden de prioridades incluye siempre características complicaciones dialécticas cuando el alma no se dirige ella misma sino hacia la humanidad, como ocurre con el político y el revolucionario. Aquí el alma debe sacrificarse para salvar al alma. Uno debe ser un cruel *Realpolitiker* fuera de una ética mística y tiene que violar el primer mandamiento: no matarás, que claramente no es una obligación hacia las estructuras. En esencia, éste es un problema muy antiguo expresado del modo más agudo seguramente por la Judith de Hebbel: “¿Y si Dios hubiera puesto el pecado entre mi alma y el acto que se me ordena cometer? ¿Cómo podría escapar de ello?” (248/352).

Esta es también la duda de Abraham. Quizá una carta exprese un pensamiento en bruto y el modo de expresarse pueda ser decidido y poco matizado en una correspondencia privada pero, de todos modos, es sintomática de las ideas que están bullendo en su autor. La “segunda ética” aparece recurrentemente en el *Dostoyevski*, y algunas de las páginas más elaboradas están relacionadas con ella. Es difícil decir la forma final que habrían tenido estas páginas pero lo que es incuestionable es que son escritas en el contexto proyectado de una obra sobre el autor ruso, y que una adhesión personal a cualesquiera ideas o *propuestas de acción* morales o políticas, sólo las vamos a encontrar tras “El bolchevismo como problema moral”, que es el artículo que cede el testigo de la crítica y lo aparta de sí, en artículos del año 1919, como “Táctica y ética”, donde estos asuntos adquieren un nuevo cariz: “La lucha de clases del proletariado no es una mera lucha de clases (...) sino que es un medio para la liberación de la humanidad, un medio para el verdadero comienzo de la historia humana” (Lukács, 2005: 30/1968: 48). Ahora nos movemos en el terreno de la certeza, de la evidencia. Se trata de realizar “el socialismo”, y los

problemas éticos nos interesan sólo en la medida en que permiten realizarlo. Aquí sí se aprecia claridad en cuanto a cómo tomar el dilema moral referido a Savinkov y a Judith:

el autoconocimiento ético señala, precisamente, que hay situaciones —situaciones trágicas— en las cuales es imposible actuar sin cargarse de culpa; al mismo tiempo, también nos enseña que aun en el caso de que tuviéramos que elegir entre dos formas de culpabilidad, existiría un parámetro para la acción correcta e incorrecta. Ese parámetro es el sacrificio. Y así como el individuo que elige entre dos clases de culpa encuentra, al fin, la elección correcta cuando sacrifica a su yo inferior en el altar de las ideas más elevadas, así también hay cierta fuerza en afirmar este sacrificio en función de la acción colectiva; aquí, sin embargo, se encarna la idea como un mandato de la situación histórico-mundial, como una misión desde la perspectiva de la filosofía de la historia. Ropschin (Boris Savinkov), el líder de un grupo terrorista durante la revolución rusa de 1904-1906 formuló en los siguientes términos, en una de sus novelas, el problema del terror individual: el asesinato no está permitido, es una culpa absoluta e imperdonable; ciertamente no “puede”, pero “debe” ser ejecutado (2005: 34).

Este es también el problema de Judith. Entiéndase bien que Lukács tardaría un tiempo después de redactar este “Táctica y ética” en dejarse horadar por el empleo en la causa de la violencia o el apoyo a un aparato de Partido —véanse, por ejemplo, sus posiciones cercanas a Rosa Luxemburgo y a la organización de los *soviets* en HCC. Pero por primera vez aquí no nos encontramos tras el discurso de Savinkov, tras el discurso de *una* ética, con un *pero*. No hay un *pero* a los héroes de Hebbel, no hay un callejón sin salida a una apuesta moral, una necesidad y a la vez imposibilidad de revolución como en Ady; ahora sólo hay dificultades *morales* que hay que superar para lograr un objetivo marcado y conocido. Ahora quien habla es la Historia, la Ética, no la literatura, terreno resbaladizo y ambiguo donde los haya; ahora ésta es un mero apéndice probatorio que irá desapareciendo progresivamente de sus artículos. En “Táctica y ética” se dice cómo debe actuar el revolucionario, y sus referentes teóricos ya no son literatos y obras de ficción sino teóricos políticos, y lo que se defiende es una *acción directa ética*. Hasta 1919 la situación que tenemos es todavía otra: en medio de la urgencia de una Guerra Mundial y de una situación personal dificultosa, Lukács se empeña en seguir avanzando en el terreno de la filosofía y seguir leyendo obras literarias para desde allí descubrir y discutir problemas morales

o éticos, sin ninguna vía de solución, tan sólo la esperanza —así acaba TN— de que aquello que se ha leído en Dostoyevski sea el nacimiento de un nuevo orden de cosas.

¿Qué papel juega entonces en Lukács esta nueva ética? En “Un libro sobre el espíritu ruso” (1914) realizará una crítica a esta obra de Tomas G. Masaryk que iba a ser una introducción a una obra sobre Dostoyevski. En este contexto aparece el asunto del terrorismo ruso en la literatura. En este artículo Lukács acusa a Masaryk de “antidocctrinarismo meramente intelectual” y es interesante observar cómo relaciona este hecho con una ambigüedad radicada en el principio de la obra que no ha sabido decantarse por una perspectiva sistemática o ensayística:

El sistema toma forma por vía de la jerarquía y la homogeneidad: a todo fenómeno individual le es asignado a priori un lugar que le corresponde (...) El ensayo, por su lado, establece un orden en modo jerárquico pero heterogéneo: un fenómeno singular hace las veces de portador, encarnación, símbolo de la idea (1981b: 125).

Este planteamiento no está alejado del sentido de la alegoría, aquel símbolo al que le falta el todo y que en su modo de proceder tiene que echar mano de una obra o un autor que lo ilumine, que tiene que abrir tentativamente su camino porque le falta el *todo*, el mapa de las estrellas que habría que recorrer. Si bien Lukács no está pensando que toda obra sistemática deba ser dogmática, sí, sin embargo, que todo dogmatismo es *sistemático* —y la cuestión de fondo aquí, ya se ha dicho, es si cabe sistema al hablar de filosofía. Por ello en Masaryk la crítica “se carga de elementos ambiguos”, es de un sistematismo doctrinario y para probarlo acude a su crítica de la obra del revolucionario Ropsin: “La cuestión de Ropsin dice así: ¿a mí, un hombre concreto, le está permitido matar, es decir, matar a otro hombre concreto” (128). Lukács no le niega que para hacerlo, si no quiere caer en la simple superficialidad, deba vivir en sus carnes la duda moral, ser uno con el alma del personaje,

[p]ero Masaryk, que ve claramente la insostenibilidad de esta posición escribe más adelante: ‘El progreso moral consiste en el hecho de que la motivación de toda acción sea mejor individualizarla sobre el plano psicológico y que por ello todo homicidio sea valorado según la circunstancia... La aristocracia teocrática era y es, en cuanto absolutismo, algo manifiesta y esencialmente violento y

capaz de violencia, y es justo que la democracia la combata. La revolución puede ser uno de sus medio legítimos y necesarios para este fin, de modo que sea justificada sobre el plano ético, de manera que se convierta en un deber moral' ”(128).

Obviamente no nos interesa tanto esta obra de Masaryk y sus deficiencias como el modo en que Lukács empieza a ver un afuera de la ética del deber, de la formalización de la ética. Además relaciona su incapacidad para el ensayo con un “criterio de eticidad” incompatible con la crítica, el hecho de que postule una historia de la filosofía y unos valores que impidan su labor de ensayista, aunque le reconozca cierta altura sobre otros críticos como Cernov o Plechanov: “Éstos intentan circunscribir el problema ético al sólo ámbito de la historia de la filosofía hasta encontrar un criterio objetivo para la justeza de la decisión ético-subjetiva. Se acercan a Hegel y a su ‘álgebra de la revolución’” (129). Esto muestra que Lukács ve muy peligroso postularse como árbitro de cuestiones morales, y más hacerlo en virtud de la hipótesis de una filosofía de la historia que habría de darnos todas las respuestas, de la postulación de un punto de vista superior allí donde sólo cabe el ensayo y la crítica, de modo que tampoco este autor sabe explotar la paradoja, el drama de la cultura rusa que pivota entre el “ateísmo y la ortodoxia”, entre el “terrorismo y la autocracia”.

El problema de una segunda ética no dejará de espolonear las ideas lukácsianas desde escritos tan tempranos. ¿Es posible un mundo nuevo, una nueva comunidad? Esta esperanza más que un postulado asemeja una débil estrella que guía su labor teórica, pero que no se inmiscuye en ella. En “Una obra de Vladimir Soloviev” (1916), el escritor y filósofo ruso, criticará a este autor no tanto su interés por cuestiones que han llevado al propio Lukács hasta él sino la certidumbre de haber hallado la solución en un “hombre nuevo”, en un “mundo nuevo” que no es más que mero dogmatismo. Lukács ve en Soloviev una figura “fascinante” en la que, una vez más, se pregunta si se hallará la solución a los enigmas de la época, pero tampoco aquí la encontrará. El problema de Soloviev y de tantos otros poetas rusos con pretensiones “histórico-universales” es que extrae de las fuerzas demoníacas que se comienzan a despertar en Europa en los nuevos movimientos revolucionarios que surgen a principios de siglo, la seguridad de una solución, basada en una nueva moral o una nueva política que sólo puede ser una mala ficción:

Soloviev pretende tomar la palabra al individualismo ‘europeo’ —y con éste a la anarquía, el ateísmo y la desesperación que traen consigo— y sobrepasarlo desde dentro y poner así, en tal lugar descubierto y conquistado, un hombre nuevo y con él un mundo nuevo. Naturalmente a estos poetas, mientras permaneciesen como verdaderos poetas, les tocaba la tarea de apostar casi exclusivamente por el hombre nuevo en contraposición al antiguo (1981b: 160).

Es decir, Lukács no tiene nada contra las ficciones mientras permanezcan en el terreno que les corresponde, no tiene nada en contra de que la labor del poeta sea la de ser un “visionario” de los tiempos futuros. Sólo aquel que diera con la tecla de los mismos es el que se convertiría en un autor clásico, en tradición y objeto de estudio y de diversas lecturas. El problema aparece cuando se hace pasar la utopía por certeza actuando desde la desesperación de un mundo inhabitable y estrecho, que ha cosificado las almas volviéndose ajeno. El *mundo nuevo* ni se conoce ni se puede conocer, sólo el poeta visionario puede entreverlo a través de sus novelas, precisamente porque son *ficticias*: “aquí y sólo aquí, en efecto, cabría la posibilidad de ser visionario y ser profeta: todo lo que pudieron decir sobre el mundo nuevo era una simple utopía” (161). Es para el hombre nuevo, los personajes de estas novelas, para el que este mundo se vislumbra como una realidad, y aquí Lukács está pensando en los personajes de Tolstói y de Dostoyevski, en el príncipe Myshkin y en Aliosha Karamazov. Una vez aceptado esto es cuando la *ética* de estos personajes se vuelve interesante y coloca a los escritores en su lugar, lejos de un arte de la adivinación política o del moralismo ético. Los escritores intentan dar una respuesta a cómo el alma rota del mundo de la completa pecaminosidad cree descubrir un camino en la vida, revolucionario. El problema de Soloviev, como de los escritores menores, es la falta de un previo “estupor” (*Staunen*), de ese asombro del que hablaban los griegos que les obligaba a detenerse ante un problema para pensarlo hasta el final. Esta falta de asombro puede conducir en el terreno de lo ético a soluciones ciegas.

5. 4.— LOS PAPELES SOBRE EL PROYECTO *DOSTOYEVSKI*

Es en la novela donde se va a encontrar la expresión más natural de la época moderna y, en la medida en que Lukács realice una crítica de ésta en TN, no podrá sino ser una *crítica de la novela*, reconociendo en ella a la vez una solución a los tiempos y un síntoma de los mismos. Los papeles del proyecto *Dostoyevski* fueron encontrados en la famosa maleta de Heidelberg. Que esta obra no esté acabada y que al final de TN se afirme que Dostoyevski ya no escribe novelas está sin lugar a dudas relacionado. Si Dostoyevski es el renacer de la épica antigua o el nacimiento de una nueva épica, el nacimiento de una nueva comunidad, el deber del filósofo sólo puede consistir en dedicarle una obra por entero a su *persona*. Pero ni Dostoyevski es exactamente esto, sino una ilusión en que como tantas otras Lukács cree haber descubierto el camino, ni TN, a pesar de las ilusionadas palabras del autor, acaba con una tesis tan tajante:

Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoyevski¹⁰⁸ es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad: si es un comienzo o es ya una plenitud. Y sería pura mística histórico-filosófica el resolver si estamos realmente a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo, indicios de un futuro todavía tan débil que el estéril poder del ente mero puede aplastarlo cuando quiera, como en juego (1975b: 420/1971: 137)

Lukács no ha dejado de hablar de “poetas” y, por tanto, se mueve en el terreno de la *ficción*, no de las soluciones políticas. TN no es el fruto ni la introducción del *Dostoyevski* sino a lo sumo uno de sus frutos. Del final de TN no se puede extraer la necesidad de un nuevo *epos* y el *Dostoyevski* no habría pasado de ser uno de tantos proyectos esbozados e inacabados durante estos años si no fuese porque, amén de los muchos papeles encontrados y algunos interesantes fragmentos, Lukács y sus coetáneos no hubiesen atribuido tanta importancia a la obra del autor ruso y a Rusia como una salida a Occidente, a su crisis, a su ruina. Esto hace emerger la tentación de una lectura retrospectiva de TN en busca de un tipo de seguridades que el autor

108 En este trabajo empleamos la transcripción del nombre ruso “Dostoyevski” por ser la más común hoy día.

húngaro en ningún caso llegó a tener —no al menos hasta un poco después¹⁰⁹. Por supuesto, TN no se reduce a una tesis sobre el autor ruso, y estos papeles deben ser tomados como lo que son: fragmentos, un intento frustrado de lograr una obra que no rimaba con un ensayo como el realizado en TN.

El Lukács maduro nunca hablaría de estos papeles y negaría haberse interesado por el escritor ruso de la forma en que lo hizo¹¹⁰. Michele Cometa relaciona el proyecto de este libro con el libro del gran amigo de Lukács en aquella época, Ernst Bloch, a saber, *Thomas Münzer: teólogo de la revolución*, que está en conexión con los textos sobre los místicos y los revolucionarios que se han citado. Se puede decir que el proyecto *Dostoyevski* abarca desde los años 1911 hasta 1916 (al menos), por ser la fecha en que comienza a elaborar la FH, es decir, que hasta el año 1915 está trabajando en paralelo en este proyecto y otros ensayos relacionados. La obra, por el índice que se conoce, habría de tratar de Dostoyevski sólo al final y éste tendría que funcionar más bien como un leitmotiv, una excusa para que Lukács pudiera exponer su “metafísica”, su “filosofía de la historia” (como le escribe a Ernst en sus cartas). Este es el motivo por el que algunos de los títulos provisionales que se conservan no son de novelas o literatos sino epígrafes de una obra *metafísica*, *sociológica*, incluso *ética*: “La institución”, “La democracia ética”, “El cristianismo”, “El socialismo”. Algunos otros son mucho más familiares: “Interioridad y aventura”, “Dostoyevski y Dante y el epos terrenal”, “La pobreza de espíritu”, etc. Los otros motivos centrales serán el del Estado y lo *institucional* como segunda naturaleza cosificada y el misticismo demoníaco-redentor. La cuestión es que parece ser que incluso en la obra sobre *Dostoyevski* sólo *al final* aparecería algo así como la *doctrina Dostoyevski*.

109 Así lo cuenta Cometa en su epílogo a su edición de la obra: “La historia de la recepción de Dostoyevski en Alemania durante la segunda década del siglo es la historia de un mito. La utopía del “reino de los cielos sobre la tierra” o, por el contrario, la esperanza en una palingenesia nihilista, que ya había alentado Friedrich Nietzsche, se transmitió de hecho, sin solución de continuidad, a la joven generación de Mann, Ernst, Weber y Lukács. En nombre de Dostoyevski se agitaron a la sazón esperanzas revolucionarias y se defendió el más oscuro conservadurismo: el “sagrado nombre” del demonio ruso se convirtió en el punto de referencia ideológico de los grupos más heterogéneos” (Lukács, 2000a: 137/ Lukács 2000b: 15).

110 Lee Congdon afirma que seguramente el motivo de este ocultamiento obedeciera a que Dostoyevski no estuviera bien visto en los círculos comunistas (1981b: 100).

J. C. Nyíri será el encargado de establecer el texto de *Dostojewski. Notizen und Entwürfe* (1985) recopilado de 162 sobres conservados en el Archivo Lukács de Budapest, de los que hay distintas variantes (48 de los originales se han perdido) y a los que Agnes Heller y Fernec Fehér darían una numeración y ordenación intentando dotarla de un orden imposible. Los pasos obligados de esta filosofía de la historia parecen ser Grecia, el Cristianismo y su vertiente mística, el socialismo y, por fin, Dostoyevski, de manera que en lugar de ver esta obra como una continuación escrita con anterioridad a TN, adquiere mayor interés considerarla como un contraste —como en FA y EH con la ética— sociológico y metafísico frente a la obra ensayística, aunque de este proyecto, ni que decir tiene, apenas quedan unos pocos jirones en comparación con aquellas. Hay una corriente revolucionaria que anima el *Dostoyevski* contraria al principio de lo Estatal y de la ética formal kantiana que es su correlato, y si el autor ruso representa la revolución, todo lo demás son leñas que avivarán el fuego. Lo demoníaco, lo luciferino, que suele estar referido a todo lo que ataca el mundo cosificado, no obstante, puede ser entendido en estos papeles y en TN de dos maneras: de un modo específicamente moderno, como el visto en Hebbel y el drama moderno, para encontrar su asiento en la novela, dando a luz una ética revolucionaria; o, de un modo más general, como un principio transhistórico de ruptura de un sistema cosificado, que puede hacernos descubrir en la propia Grecia un principio análogo: “[192] *Polis*: involucra el alma: problema del sepelio (Antígona): no hay escapatoria. El cristianismo arrastra restos paganos: resurrección de la carne —Iglesia como polis. Ya la transmigración de las almas deshace la polis (de nuevo: Sócrates como no griego)” (2000b: 68/1985: 150)¹¹¹. Este estilo telegrafiado es el que presentan las mayoría de los fragmentos. En FA Sócrates era el no griego, a saber, el comienzo de crítica de una sociedad que comenzaba a cosificarse, y allí se mencionaba precisamente su condición de “partera”, pues nada podía dar a luz por él mismo. Lukács llamará a la *polis* “luciferina” en TN, se refierirá a su brillo luciferino —algo sobre lo que habrá que volver más adelante¹¹². Cometa en su edición anotada del texto

111 La edición castellana del *Dostoyevski* (2000b) utiliza como una de sus fuentes la edición italiana a cargo de Michele Cometa (2000a).

112 Nos dice Cometa: “Luciferina es la *polis* porque no es un ideal de recomposición ingenuamente romántico, sino el modelo de una revolución siempre *in fieri* en que la armonía no proviene de una presupuesta unidad originaria, sino de un equilibrio inestable que sepa conciliar paradójicamente los dos términos de la confrontación, hombre y Dios,

realiza una magnífica labor extrayendo inteligencia de donde no la hay y abriendo el ensayo a una pluralidad de sentidos que vuelven su lectura mucho más provechosa. Aclara la mayoría de los pasajes y nos entrega la cita que Lukács tiene en la cabeza cuando escribe. A pesar de lo cual hay que decir que con los fragmentos en la mano se pueden llegar a sostener muy distintas cosas según nuestros intereses, por lo que lo más prudente sería ajustarse a los ensayos acabados, incluida TN. Lo que sí se descubre es que, como quiera que hubiera sido dispuesto, Lukács habría ido pasando en la exposición de este principio demoníaco tanto por Grecia, por el cristianismo constituido en Iglesia, como por el Estado moderno, encontrando su fuerza opuesta y disolvente en algunos dramaturgos (Eurípides) y pensadores griegos (Platón, Sócrates), en las corrientes místicas jasídicas, protestantes y, por último, en los literatos y revolucionarios rusos. Podemos reconocer algo de esto en TN aunque ¿quién sabe si lo proyectó de modo tan distinto o tan cercano? En lo que están en sintonía estas obras es, no obstante, en apostar por el descubrimiento de un principio latente en una tradición no oficial de la cultura y lo institucional, donde podemos incluir la novela, que se niega a claudicar, a rendirse ante lo existente, que reprocha al Dios caído su ausencia, la injusticia en el mundo, el retirarse de todo criterio dado. El modo en que se concibe la unión del *epos* con la segunda ética lo busca en aquel principio inmanente que ponga fin a la separación: “Dostoyevski y Dante: la segunda ética como estructura a priori de la épica” (49/39), leemos en una de las anotaciones. El representante de la primera ética es la ética de la burguesía, la ética propia de la novela. En el fragmento 91 alude al *Wilhelm Meister* goethiano y su “ética de la virtud” que en TN será una de las pocas muestras de una precaria conciliación de esta ética. Hebbel, los místicos, Kierkegaard, Meister Eckhart, Tolstói, Dostoyevski descubren la segunda ética (la ética de la bondad de aquel “pobre de espíritu” del ensayo de 1911), y en esa medida un nuevo mundo. La segunda ética no parece ser el final del camino, y tampoco se deduce inmediatamente de la ética burguesa sino que hay un paso previo representado por figuras como el Iván de *Los hermanos Karamazov*, que representa al diablo: “son ateos que creen en Dios (acaso Kirillov es

psicología y metafísica. Lo luciferino no es el producto de una “rebelión” en la comparación del Dios de justicia ya lejano del hombre y, en consecuencia, la *polis*, que es expresión de la rebelión, no es sino una primera forma de organización antidivina, aunque una forma de la época, y, en cuanto tal, ‘Symptom des Risses’ ” (150/29).

una excepción) por esto como consecuencia del no-ser de Dios: no nueva moral sino: todo está permitido (y deben fracasar)” (68/62). Representa nietzscheanamente el momento de la muerte de Dios, de pérdida y desorientación, que todavía no se ha recuperado en otro sentido de la caída en el *nihilismo*. Dios está “necesitado de nuestra ayuda”, por eso Iván sigue siendo un carácter religioso, y “sólo hay *ateos rusos* porque el problema de Dios como problema del pueblo (moral y social) sólo se da allí). El verdadero legado nietzscheano se encuentra en Rusia (72/77). La segunda ética estaría, por su lado, en Tolstói, aunque de un modo *sentimental*, y sólo lo estaría de un modo *vivo* en Dostoyevski, pues en *Europa* no habría *ateos*, no se habrían podido extraer de modo consciente las consecuencias del nihilismo. Lukács atacaría así la ética kantiana y el neokantismo en que se ha formado, en general cualquier institucionalización *cosificante*. Es curioso leer lo que escribe allí de Rickert¹¹³ si lo comparamos con lo sostenido en FA o EH: “Esta idea de poder (la canonización de lo jehoviano) es la metafísica oculta de la teoría de la historia de Rickert: todo universalismo muestra el espíritu nominalísticamente o (Hegel) provisionalmente: la formación histórica del concepto sólo lo deja aparecer como algo absoluto y último”. Hegel representa una “Deificación de lo existente”, y la filosofía alemana el “espíritu objetivo hipostasiado en absoluto” (93/87), lo opuesto de la dialéctica negativa del autor. Hegel puede ser sinónimo de Jehová en tanto que claudicación ante lo existente y, frente a ello, esa “ética de la bondad” crítica o demoníaca, representa un principio de solución¹¹⁴. El paso a la segunda ética tiene un hito en Kierkegaard, que es el principio del ateísmo y, según la cita que escojamos, un Dostoyevski *in nuce*:

113 En “Filosofía de la sociedad y del derecho”, donde hace una defensa del método de Croce a la hora de abordar textos históricos y su concepto de “vitalidad”, aunque no le siga hasta el final, criticará a Rickert el prejuicio de que no se pueden descubrir nuevos lados de lo *histórico* partiendo de malas (prejuiciosas) exposiciones (Lukács, 1982: 147).

114 Lukács se hace eco de la crítica de Marx al idealismo en *Das philosophische Manifest der historischen Rechtsschule*: “Si lo positivo debe valer porque es positivo, entonces debo demostrar que lo positivo no vale porque sea racional, ¿y cómo podría con mayor evidencia que mediante la demostración de que lo irracional es positivo y lo positivo no es racional? ¿que lo positivo no existe *mediante* la razón sino *pese* a la razón? Si la razón fuese la medida de lo positivo, entonces lo positivo no sería la medida de la razón” (95). El Lukács maduro aludirá a su interpretación en esta época de los textos marxianos en un sentido sociológico, a lo cual, si hace referencia a que deja de lado los textos más *económicos* del *El capital*, no habría nada que objetar, aunque si es un modo de desviar la atención de la crítica que puede haber hallado a los textos hegelianos, entonces habría que decir que es inexacto.

suspensión teleológica de la ética: incógnito (Abraham, Estadios 206) importante para Kierkegaard; ella puede ser tan buena como mala (ib) ‘Demónica es toda individualidad que, sin determinación intermedia (de ahí la taciturnidad respecto a los otros), está en relación con la idea sólo mediante sí misma’. (93/87)

Abraham es otra figura del revolucionario ruso, aquel que para hacer *justicia* tiene que cometer una injusticia. Ya nos había dicho en AF que el Dios de Kierkegaard está tan alejado de nosotros, nos es tan ajeno, que no está claro cómo podríamos llegar a conocer sus designios (éticos, en este caso): “el Dios de Kierkegaard reina por encima de todo lo humano, está separado de todo lo humano por una profundidad tan profunda... ¿cómo podría ayudar al hombre a soportar la vida? (2013: 84). En [131] Kierkegaard aparece directamente como el ateo que, al modo de Iván, se niega a renunciar a Dios:

Kierkegaard no cree en Dios. Su filosofía es la prueba de que Cristo no se ha vuelto sólo a los santos: la imposibilidad del cristianismo (que Kierkegaard demuestra, pero que él valora como indignidad personal) cubre el negro agujero ante sus ojos. Pero no hay desesperación más profunda que la suya. Dostoyevski es aquí sólo un incremento, no la última palabra (Mischkin, Alioscha¹¹⁵) (2000b: 154/ 1985b: 165).

Y por esta puerta abierta entran juntos los místicos, los protestantes y los revolucionarios, los *nihilistas*. En Meister Eckhart hay una relación de la bondad y el ser, en él la pobreza de espíritu encuentra el camino en la propia casa, renuncia a una trascendencia imposible, es un don, un milagro, un don análogo a aquel por el cual los protestantes alcanzan “el reino de los cielos”¹¹⁶.

115 Aquí el príncipe Myshkin y Aliosha.

116 Queda lejos de nuestra comprensión determinar, siguiendo a Weber, en qué medida haya “libertad” (y en qué sentido) en el modo de concebir la ética el protestantismo, y en concreto el luteranismo, frente a una postura católica —matices, que, hasta cierto punto no desarrolla Lukács centrado como está en otra cuestión. Cabe, sin embargo, la duda al respecto de cómo un tipo de *ética* donde el bien aparece como un don no incurra de nuevo en formas cosificadas de las que precisamente trata de huir: “Esos consuelos amistosos y humanos [otorgados al católico por la *gracia sacramental* de la Iglesia] no existían para el calvinista, que además no podría tener la esperanza de compensar las horas de debilidad y de ligereza mediante una voluntad buena en otras horas, tal como le sucede al católico y al luterano. El Dios del calvinismo

Es una línea de pensamiento que puede pasar por textos de muy distintos tipos (algunos aparentemente contrarios u opuestos en el caso del cristianismo) y cuya primera aparición estaba en aquel ensayo de 1911. En la segunda ética:

la justicia no comparece (Aglaya y Liza en Dostoyevski —Hamlet a Polonio. El Sermón de la Montaña elimina —no obstante la representación contraria— la justicia, para poner en su lugar la bondad) (...) Metafísicamente, el destino entero de la teodicea (y su opuesto) depende de si a la justicia puede serle atribuido un valor sustancial (...) Demostrar que no sólo la paraclítica¹¹⁷ sino también la 2ª ética luciferina debe trascender la justicia (el sabio, el héroe trágico, *amor dei intellectualis* —irrefutado! (156/176).

La segunda ética que está en el espíritu ruso no dicta ser bueno, la bondad es un don, algo cuya presencia sólo se puede adivinar, sólo se puede conocer intuitivamente; si el héroe debe sentirse culpable por toda la humanidad es una cuestión de conciencia y no de acción, en el fondo una denuncia de las insuficiencias de la *ética formal*. La *gratia cooperans* une conocimiento y bien más allá de la intención o la deducción, es la muerte de la persona querida de la que la justicia nos libera inmisericordemente, es la justicia que no puede salvar a Raskólnikov. Esta es la posibilidad con que se está peleando: ¿qué se puede *hacer*? ¿se puede *salvar* a la persona amada? En la figura de Aliosha ve la doble salida, la bondad y la revolución, la ambigüedad esencial. Una salida, en realidad, sin salida.

Metafísica jeohoviana ¡pensarla hasta el fin! Tuberculosis, Estado de poder: todo es idéntico alejamiento de Dios (a un lado venganza, al otro lado Francisco de Asís. Kirillov y el stárets Zósima). El vencedor tiene razón. Estado como tuberculosis organizada; si los bacilos de la peste se organizaran, fundarían el imperio del mundo. —Dos posibilidades: 1) el vencedor tiene razón: la victoria es el sentido 2) todo existe para ensalzamiento de un Dios (ni justo ni bueno) (Calvino) —En ambos casos: negar la constructividad de los valores humanos: sobre todo del alma. (166/185).

exigía de los suyos no ‘buenas obras’ individuales, sino una santificación de las obras hecha *sistema*” (Weber: 1998: 181).

117 Paráclito representa la comunidad de las almas (Vaccaro, 2014: 55).

5. 5.— EL CAMINO A LA NOVELA

Una elaboración coherente de estas ideas la encontramos en los escritos dedicados al *romance* que, siguiendo la tendencia de DM, encontrarán en su progresiva epicización un camino hacia la novela que en Lukács coincide con los pasos dados por esta suerte de teología negativa de lo jehoviano¹¹⁸. Michele Cometa comparará el uso que hace Lukács de la alegoría en estos textos con la alegoría en sentido kafkiano, en una línea de lectura que le une a la literatura de vanguardia que surge con el autor praguense y con Robert Musil:

No es otro el caso de los escritos sobre el *romance* que además de expresar una *Stimmung der Zeit* que era aquella de autores como Kafka, Musil y de las vanguardias expresionistas, presentan categorías centrales para el debate de la vanguardia: del ateísmo religioso a la alegoría, de la patología como principio estilístico a la epicidad del drama moderno (Cometa, 1997: 109)

Estos textos abarcan los años 1911-1916, aunque en la edición de Cometa se incluye un ensayo de título “Béla Balázs: siete cuentos” del año 18 —donde recoge toda una serie de ensayos que había dedicado a su amigo y que publica en húngaro (*Balázs Béla és akiknek nem kell*, es decir, *Béla Balázs y sus detractores*)— que extendería la cuenta un par de años y que es relevante porque pertenece al último libro publicado de Lukács antes de la deriva política y posterior a EH. Cometa declara herederos de estos escritos a Franz Rosenzweig, a Walter Benjamin y a Bertolt Brecht, adalides del mesianismo revolucionario que encuentra su campo de batalla en el mundo alineado y cosificado donde el *romance* propone un atisbo de esperanza. Se puede trazar un hilo que una en este sentido *La estrella de la redención* con el drama barroco alemán o el teatro épico brechtiano. Como en Kafka, el nihilismo no es mera disolución sino creación de la *nada*, la aparición de una lógica y un orden de cosas que vivimos como ajeno, en que parecemos percibir una lógica que se nos escapa y que nos somete, que nos rechaza:

118 La excelente edición de Michele Cometa de los *Escritos sobre el romance* recupera y agrupa estos escritos sobre los que llama la atención el silencio editorial de todos estos años, que no están recogidos ni siquiera en la primera edición oficial alemana de Lukács (Cometa, 1997:130)

En el mundo del romance (...) la llamada a la trascendencia expresa, con la misma pregnancia que Kafka las laceraciones del mundo dado. La 'nuda empiria' lejos de ser despreciada simplemente como en el cosmos de la tragedia, deviene en el mundo del romance la cifra de una trascendencia inalcanzable, mera alegoría cuyo significado se ha perdido para siempre (109).

Este es el camino de la novela, de las formas épicas del drama. Hemos visto cómo funciona esto en los cuentos de hadas. La cuestión aquí es que Dios no está escondido sino perdido para siempre, que la nostalgia se hace consustancial al héroe mientras que el héroe se hace imposible, el mundo se fragmenta y el desenlace de la novela, donde el protagonista busca un sentido a su vida (una de las definiciones que recibe en TN), parece impuesto por mero azar, por una muerte —o un fin análogo— que no es dador de sentido, que se muestra en su desnudez de dato empírico como un sinsentido. La epicización es sinónimo de fracturación y sucesión temporal irracional, donde todo se vuelve superficie de un orden ajeno al individuo solitario. El romance es alegórico, como la novela es alegórica, porque ya no es signo de ningún significado, de ninguna trascendencia. Lo azaroso inficiona el romance y la novela, más allá de las soluciones técnicas que se hayan de buscar, de la precaria unidad de estas obras comparadas con la tragedia, incluso con el instante poético. Hay que entender en este sentido el anhelo místico, ético, el anhelo de una gracia que es incapaz de imaginar un orden concertado más allá del mundo cosificado, más allá del mundo de la guerra que quiere crear destruyendo pero cuyas prácticas se traducen en la creación de un Moloch uniformador y *cosificante* que lo devora todo y lo digiere en su propia lógica.

Es curioso observar cómo el propio nombre de *romance* tiene un uso alegórico, pues con éste Lukács evita dar una denominación meramente negativa a una realidad que parece definirse sólo como oposición (lo no-trágico), de manera que las coordenadas de este mundo sean trágicas, pero propicien la irrupción de principio positivo que le daría su específico carácter, aunque nos sea desconocido, por no ser de este mundo. El desenlace no trágico que define esta no-tragedia es infinitamente variable, está descualificado, y no está nada claro cómo se pueda apelar en Lukács a una segunda ética que los representaría. Primero porque habría que definirla con claridad y comprobar su pertinencia en cada uso. Pero, segundo y más importante, porque

para los personajes de este mundo (del mundo del romance) su carácter, su *ética*, la ética del sabio, la ética del mártir, la ética de la mujer salvadora, aparece como algo ajeno, un don que salva de la tragedia pero a fin de cuentas irreproducible, sin características definidas, pues incluso a ellos mismos surge como una *intuición*, como una *gracia*.

[L]a acción, pues, debe contener aquí otro elemento constitutivo: la irracionalidad, lo maravilloso, el azar y el milagro. Una acción cuyo efecto intencional es un profundo sentimiento de seguridad en medio de la mayor tensión —efecto que es causado a través de peligros grandes y amenazantes— solo puede ser maravilloso, solo puede precipitarse de sorpresa en sorpresa haciendo trizas los más arduos conflictos con la consigna del milagro o del azar (Lukács, 2015: 140).

La aventura —otro de los motivos fundamentales de TN— está sostenida aquí por una confianza que es irracional, es una fe más que una certeza, y su condición de posibilidad es la alegoría en la medida en que es, a la vez, una pérdida del sentido y una forma “que remite más allá de sí”. La consecuencia de esta doblez es la fracturación del sujeto: “la esencia de la psicología de los seres humanos del *romance* es la ruptura del yo, la pérdida de su unidad” (141). La forma de la sabiduría se concreta en unos personajes que son el reducto de lo perdido y la esperanza demoníaca de los demás personajes. Estos personajes se dan indistintamente en los dramas no-trágicos y en la novela porque el principio al que responden es el mismo, y por eso Lukács puede hablar de los sabios de los dramas no-trágicos de Shaw (DM) y de los sabios de Dostoyevski en un sentido muy similar. Pero todos ellos son aún un paso hacia lo *épico*, un paso desde el mundo fracturado que mira hacia un pasado épico inalcanzable y que quiere imaginar lo desconocido, un nuevo *epos*.

En este mundo cuyo principio estilístico constitutivo exige que apariencia y esencia, inmanencia y trascendencia nunca concuerden, la sabiduría solo puede ser un saber acerca del desdibujamiento de los límites, acerca del carácter meramente aparente de la vida y de la muerte, acerca de la realidad de lo trascendente; un saber acerca del carácter onírico de la vida y de la vida del sueño; acerca de la absurdidad del curso del mundo y de su sentido de esa absurdidad.(149)

El sabio es el único capaz de encontrar, sin proponérselo, las coordenadas para orientarse en este mundo *barroco* donde la realidad no nos ofrece confianza, y ve, o mejor, siente el camino hacia una trascendencia que se hace inalcanzable y cuyos frutos en la vida sólo tienen la apariencia de lo absurdo y azaroso. El sabio, nos dice Lukács, es el que considera que el destino es sólo ilusión, un personaje que no tiene cabida en el drama, pues lo descompondría, lo trivializaría, se volvería cómico, como se vuelve cómico el *Tristram Shandy* cuestionando el propio relato de una vida. También en la novela el héroe es aquel cuyas aventuras no le llevan a ningún sitio y que pone en cuestión la existencia de un sentido en la propia dispersión de su vida —el Levin de *Ana Karenina*— pero no renuncia a encontrar un sentido, como no renuncia a enderezar la trama el sabio del romance. En ambos “sentido y salvación se encuentran más allá de todo lo aparente”, por eso el sabio tiene que escapar de este mundo, no pertenece a este mundo, “no actúa, retrocede ante la riqueza desconcertantemente abigarrada de la vida” (151). El sabio tiene que renunciar al mundo para que haya sentido, como *Tristram Shandy* tiene que renunciar al sentido para que haya mundo. Esta posibilidad cómica, esta aceptación de la dispersión sin más, de lo individual, tiene el peligro de convertirse, a ojos lukácsianos en una defensa de lo atomizado, de lo que *originalmente* estaba unido, no lo particular y cualitativamente diverso.

El héroe de la novela como el sabio del romance es el individuo solitario, el individuo sin comunidad que no puede comprender a los otros ni comprenderse a sí mismo. En la “*Ariadna en Naxos*”¹¹⁹ (1916), un ensayo sobre la obra de Ernst (hay también otro ensayo más breve de 1911), el alma de los personajes del drama “está destinada a la soledad y la incompreensión. Porque la palabra dicha es el principio de la incompreensión en sí” (Lukács, 1995: 63). La tragedia es el éxtasis, el momento que fija al héroe a su verdadera posibilidad, a su sentido, pero esto sólo ocurre en la inmanencia de su mundo, y mundo y ser, héroe y acción se realizan con sentido, un sentido que les da una posibilidad ética que se fugará en el mundo moderno. El mundo de la tragedia “reconoce como patrón y señor de las almas la ética absoluta y sólo esta. Esta ética que es al mismo tiempo lo absoluto y la sustancia inmediatamente vivida

119 Recordemos que en la ópera de Strauss sobre un libreto de Hoffmansthal se discute sobre la pertinencia de un intermedio cómico en una obra seria, en una tragedia.

de las almas, les da su fuerza: el material para esta plástica completud de sí en el destino” (64). Es decir, lo que viene a faltar en el mundo *epicizado* es una jerarquía inmanente, viene a faltar un destino propio, un discurso que se pueda hacer propio, y comienza a haber apertura, sentido en el diálogo, en la palabra que ya no dice ese mundo sino que tiene que buscarlo fuera. Comienza la incompreensión y la incomunicación fruto de la ruina de un mundo que unía las almas. Pero la cuestión de fondo sigue siendo si la tragedia —pues ésta siempre era el final de una clase y un mundo— es la desaparición de nuestra propia tragedia. Si la obra trágica llevada hasta el final nos lleva al romance, a la novela, al cuento moderno, hacia formas donde ya no hay un mundo que venga a remplazar al antiguo, ni una ética, ni nuevos dioses, sino que nos quedamos con una suerte de nada. Esta alta (o baja) posibilidad de la tragedia que lleva su sentido hasta el final es la que cree ver Lukács en “Ariadna en Naxos”, una obra de un autor en quien ve posible una forma trágica moderna, que es la forma más alta, más perfecta y cerrada de drama, pero sólo para descubrir que la ética que la sostenía estaba vacía, y que su atemporalidad es algo que nos es tan presente y tan cercano: la aparición del principio de lo temporal, de lo sucesivo, de lo atomizado, aún visto ahora por el otro lado del asunto. No como una falta, como un haber dejado de estar unido lo que estaba unido y haberse desperdigado en el tiempo, pues en la unión atemporal inmanente de la tragedia, el principio del sentido, la trascendencia se ha descubierto vacío. En Ernst ve la contradicción de la propia época, ve su fin y, tal vez, el principio de otra cosa, pues el poeta es el adivino, el *vate*, que crea un dios que todavía no es y que acaso nunca sea, pero al que acudimos en la esperanza de que fuera lo que decía ser, alguien que ha llevado el principio de las cosas a su final: “sólo cuando el mundo haya devenido completamente sin dios, podría aparecer una tragedia”, la posibilidad de un nuevo orden. Para ello, pues este no es el final, creó a uno de sus personajes luciferinos:

creó en la *Brunilda* un mundo sin Dios, donde el hombre podía sentirse como fin absoluto, como sentido de la vida y del mundo, sólo el ganarse a sí mismo, sólo el devenir necesario para sí. Por ello ha dado forma a la existencia de esta época en su núcleo: al mundo donde, usando las palabras de Nietzsche, Dios ha muerto, donde el hombre, en un sentido alto y patético, ha devenido la medida de todas las cosas. Pero ¿y si hubiese otro Dios? (...) ¿no es quizá el héroe trágico el rebelde, el portador de un principio antivivino, de lo luciferino (66).

Es como si el héroe de la tragedia, el héroe pleno de sentido y malparado que clama al cielo de la tragedia, no cupiese en la propia forma que lo quiere contener, y necesitase la expansión, aun vacía y sinsentido, de otra forma, el romance o la novela. Y la rotura de este ciclo y este mundo hará que la novela no sea cómica o trágica, sino las dos cosas a la vez, o portadora de ambos momentos en su ser episódico, cuya configuración será más sospechosa cuanto más cerrada se pretenda, y más banal cuanto más cómica o episódica se reivindique. El héroe necesita un nuevo mundo como el nuevo mundo necesita un nuevo *héroe*. Esta falta que aprecia en Ernst está en el drama de la gracia de la “Ariadna en Naxos”, la canonización de la paradoja, donde el héroe “alcanza la perfección pero ésta se revela como su fallo”. El héroe, Teseo, se da cuenta de que “la fractura exterior que le causa el destino (su completud de héroe) es también la fractura interior y la aniquilación frente al destino” (69) y aún es incapaz de comprender un principio otro. La ética del héroe se revela inútil, pero esta problemática interna del drama apunta a un problema del mundo moderno donde la forma dramática se vuelve compleja y problemática. Teseo es el principio divino pero no es un dios, y será Ariadna, quien le diviniza, quien en su dolor obtenga la gracia del dios Dionisos. El drama de Ernst es “el drama religioso de una época sin religión”, el abandono de Dios, su marcada ausencia. Es el mito religioso de hoy. Ariadna representará el principio demoníaco que revela la ética del héroe (antiguo) como algo cosificado, un mero gesto que no le pertenece, fijado ahora en una “estatuaria completitud”, cosificado.

Esta obra es un año posterior a TN, lo que muestra cómo ciertos asuntos están lejos de quedar cerrados en el pensamiento del autor en esta obra que se ha vuelto canónica. TN es un *ensayo* sobre la época de la novela, sobre la época de la crisis del sentido vista a través de la literatura, a través del agotamiento y el llevar al límite los géneros literarios, donde el alma parece destinada a la soledad y a la incomprensión. El drama que tiende a lo épico ha puesto sobre la escena un tipo de personajes que reaparecen en la novela y que son el producto del agotamiento de una forma, una cuestión puramente *inmanente* al campo literario pero que tiene su correlato en la manera en que el hombre se piensa a sí mismo en su mundo, y al modo en que el mundo piensa a los hombres, dejando a veces tan estrechos límites para su *formación*, volviéndose tan ajeno que las propias formas de lo literario, como el sensible resonador que son, se quedan anticuadas, llegan a una paradoja que a sus ojos es sólo técnica, literaria, que reclama una solución. Lukács ha acudido al romance, a los últimos dramas de Shakespeare,

porque reconoce allí el principio de la modernidad, porque es un género imposible, espurio, en que la fábula, el cuento antiguo se mezcla con el drama, donde se imbrican lo racional y lo irracional, una forma inmanente y cerrada que acaba por devenir mero ornamento y superficialidad, en que aparece un principio que mira hacia afuera, hacia una trascendencia que está condenada a no formar parte de este mundo. Es un principio análogo al de autores *modernos*, como lo son Bernard Shaw o Maeterlinck. Parece que la posibilidad trágica ha cedido su paso a un terreno en el que sólo cabe la teodicea o el nihilismo, o el sabio que salva o la dispersión de sentido más absoluta de los individuos atomizados entre la esperanza de aparición de unos nuevos dioses y la rígida estructura cosificante-institucional. Hay que tomar el camino de TN hacia una esperanza comunitaria en Dostoyevski y algunos otros autores rusos con pies de plomo, pues si la *libertad* de la obra descubre un mundo por venir le ocurre también como al sabio, que puede menos de lo que piensa, porque esencialmente no pertenece a este mundo más que de forma especular. No es el mero poder de la teoría la que la mueve. Por otro lado, la *ética* in formulable de la gracia, de la bondad, que no se puede proponer sino que tiene que *ser*, puede volverse sospechosa de ser una de esas formas cosificantes que se trata de combatir, si bien no se debe perder de vista su *terreno* de aparición, lo ficticio. La acción de un místico como Meister Eckhart (“El justo no busca nada con su obra”) nos advierte sobre la esperanza lukácsiana. En palabras de Cometa:

[Hay] dos dimensiones de la obra: por un lado ésta es un producto luciferino del arte, el objeto artístico, la obra literaria, insuficiente sin embargo para salvar a la criatura porque a fin de cuentas es inesencial, y por otro lado ésta representa la vocación a una ascesis inconcebible en el mundo moderno, en el mundo de la reificación, y que sólo la utopía de una pureza, proyectada sobre los héroes de Dostoyevski, más allá de las formas y de las obras exteriores (1997: 101).

Ni que decir tiene que este espíritu demoníaco y revolucionario, esta esperanza mística y de una comunidad otra que llegue a ser en el mundo están muy rebajados en TN, pero no dejan de tener su presencia y son un núcleo de sentido con el que la obra debe medirse. TN no es una introducción al *Dostoyevski* sino más bien al revés. La imposibilidad de una obra para la que el autor no tuvo *fuerzas* —más allá de la coyuntura vital e histórica concreta— decanta un proyecto

de exposición de la modernidad, de su forma de ser sin comunidad, en que la literatura va a servir de guía, pero en la que no deja de latir la necesidad de rebelión, la necesidad de nuevas formas, de que en algún lugar los tiempos estén ya cambiando, y que el pasado imposible sea el mapa de las estrellas en que poder augurar las señales de la esperanza.

5. 6.— PASADO Y EPOPEYA FILOSOFÍA O FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

Karl Mannheim, de quien ya hemos hablado, se sintió muy influido por los escritos juveniles del joven Lukács. Escribió un artículo de título “Un examen de la Teoría de la Novela de Georg Lukács” a propósito de esta obra donde alababa el *método* empleado, reivindicándolo como heredero del de las Ciencias del Espíritu (*Geisteswissenschaften*), y destacando la defensa que realiza de la autonomía de las diversas ciencias. En la exposición de TN se puede apreciar una *mezcla de ciencias*, señal de acabar subsumiendo unas dentro de otras, de explicar lo literario psicológicamente o la psicología sociológicamente. Sin embargo, sostiene Mannheim, en la medida en que lo estético es un fenómeno del espíritu, lo que procede sería explicar lo menor a partir de lo mayor, explicar “la forma del arte”, que es lo que se corresponde con el espíritu, a partir del espíritu; lo jerárquicamente más bajo a partir de lo jerárquicamente más alto, de modo que no se vaya más allá del “objeto lógico propio” (Mannheim, 2010: 122). Es decir, lo que procede a ojos de Mannheim es explicar en este caso el arte a través de “un enfoque metafísico o de filosofía de la historia”, pues sólo desde este enfoque se puede dar cuenta del fenómeno estético por entero (123). Mannheim busca por este camino “el significado profundo de esta estructura”, algo que habría que tomar *cum grano salis* en el análisis lukácsiano, y no sólo eso, sino que es discutible que lo que se proponga TN sea el intento de interpretar la novela “desde un punto de vista más alto, el de la filosofía de la historia”, pues primero habría que aclarar cuál es esa *filosofía de la historia* que el propio Lukács tenía en mente desarrollar en su *Dostoyevski* sin poder llevarla a cabo. Esto no quiere decir, obviamente, que en Lukács no haya una concepción de lo histórico imbricada con su *filosofía*, pero no está nada claro en qué medida su análisis de la novela dependa de una filosofía de la historia que, a decir de Susan Sontag, encajone el arte en ninguna perspectiva histórica, sino que más bien en Lukács lo literario es una herramienta que discute lo histórico. Sontag, a nuestro entender equivocadamente,

acusaría a TN de participar de cierto historicismo que hace depender su estudio de la novela de un cierto *contenido*, en vez de reivindicar la autonomía de lo formal¹²⁰. En los géneros literarios en Lukács, “en la actualización de cada una de esas formas” no hay ningún “elemento de necesidad, que llega a ser explicable sólo en referencia a dicho espíritu” (124). El objeto de estudio de Lukács no es el *individuo histórico* sino Cervantes, Dante o Tóstoi (con lo que tengan de históricos), y hay mucha más distancia con respecto al *espíritu* de su tiempo y el empleo de los géneros que lo que se deduce de las tesis de Mannheim. Si bien hay unas *condiciones* de la

120 Susan Sontag, en un artículo de los años 60, critica este texto de Mannheim, por entender que el hecho de situarse en un punto de vista *superior* a lo literario supone una dirección limitadora. El texto de Sontag está muy influido por la interpretación marxista de Lukács, de hecho incluye sus textos de juventud en esta corriente (entonces todavía no se conocían la gran cantidad de textos que irían revelándose tras los años 70, entre ellos los de la maleta de Heidelberg), pero es muy útil para situar el contraste de interpretaciones. Compartimos la crítica a un análisis historicista de la literatura que habría de agotar su *contenido* en un significado histórico, pero no podemos estar de acuerdo con que ésta sea la interpretación de Lukács en estos textos de juventud, sino que más bien interpretación de Lukács es la de Sontag. Pasando por alto que llame al primer Lukács “marxista” Sontag nos dice: “En los escritos de los críticos que he citado (el primer Lukács, Benjamin, Adorno, etcétera) para nada se menciona un encajonamiento forzado del arte *per se* al servicio de una tendencia moral o histórica particular. Pero ninguno de estos críticos, ni siquiera en sus mejores fragmentos, se liberan de ciertas nociones para perpetuar una ideología que (...), con todos los atractivos que presenta cuando se la considera como catálogo de deberes éticos, no ha logrado incluir más que de un modo dogmático y desaprobador la trama y las cualidades, desde su peculiarmente ventajoso punto de vista, de la sociedad contemporánea. Me refiero al ‘humanismo’” (Sontag, 2016:121). Sería muy difícil hacer pasar por la ética de los papeles del *Dostoyevski*, que obviamente Sontag no conocía, por *humanista*, pero más allá de eso, lo que se sostiene aquí es que precisamente en estos textos, incluso gracias a un análisis inmanente de propia forma, *esto* es lo en el joven Lukács queda fuera (incluso a su pesar), el compromiso con ninguna ideología o punto de vista superior. Sostiene Sontag que en TN la forma es concebida al modo historicista “como un tipo de contenido”. “Esto está muy claro —continúa— en la *Teoría de la novela*, donde el análisis de Lukács de los distintos géneros literario —épica, lírica, novela— parte de una explicación de la actitud hacia el cambio social encarnado en la forma. Un prejuicio similar, menos explícito, aparece en los escritos de muchos críticos literarios norteamericanos, cuyo hegelianismo deriva en parte de Marx, pero fundamentalmente de la sociología (123)”. Si con esto se quiere decir (lo que no parece ser así) que, en general, ante cierto cambio social se dan una serie de formas literarias, no habría mayor problema en defenderlo, pero lo que dice aquí Sontag es que el contenido de esa *filosofía de la historia* es lo que *explica* (en su esencia, por entero, etc.) los distintos géneros, lo cual no es cierto, al menos en el primer Lukács, donde habría que decir que se defiende con tesón la inmanencia de los géneros, segundo, un uso crítico de los mismos en relación a los contenidos histórico-sociales, y, finalmente, que la sociología, tratada también como una disciplina autónoma (así lo hace, por ejemplo en “Sobre la esencia del método de la sociología de la cultura” (Lukács, 1981b:123)), con sus propios límites, es una de las *condiciones* de la novela, pero nada más.

época, el espíritu que habla en las obras no es sólo el de los tiempos, sino el del autor enfrentado a menudo a su época, y el de la propia obra que lleva hasta el límite las contradicciones de ambos, sus relaciones problemáticas.

En un ensayo de 1915, “Sobre la esencia y el método de la sociología de la cultura” (*Zum Wesen und zur Methode der Kulturosoziologie*) Lukács destacaba la necesidad de crear una sociología como ciencia autónoma, con sus propias leyes inmanentes, frente a las tendencias a subsumirla en otras ciencias, en una filosofía de la historia. Allí, a propósito de Alfred Weber, en quien alaba el reconocimiento de la importancia para la sociología de un cierto “sentimiento vital” particular, de lo cualitativamente heterogéneo de lo cultural, le reprocha que, sin embargo: “ni siquiera él está en disposición de llegar a la elaboración de una sociología pura de la cultura: llega sólo a limpiarla de presupuestos histórico-filosófico-conceptuales, para después degradarla contaminándola de elementos histórico-intuitivos” (1981b: 134). Lukács defiende la creación de una sociología de la cultura como ciencia autónoma:

Se trata de subrayar que debe crearse una sociología de la cultura como ciencia autónoma — entendiéndola siempre que se habla de sociología algo que es siempre distinto de la historia de la cultura y de la filosofía de la historia— cuya indagación fundamental puede enunciarse así: ¿qué nuevas perspectivas surgen cuando se consideran las objetivaciones culturales como fenómenos sociales? (1981b: 134)

Y un poco más adelante continúa: “La sociología, como todo método y como toda ciencia, es una forma, no un ámbito de objetos ni de contenido” (134).

Es interesante complementar este ensayo con otro del mismo año, en esta ocasión un ensayo a propósito de la traducción alemana de *Teoría e historia de la historiografía*, de Benedetto Croce, de título “Filosofía de la sociedad y del derecho”, que como suele suceder con los ensayos lukácsianos, el autor estudiado acaba resultando una *escusa* para las cuestiones que quiere indagar. Este ensayo es interesante porque aclara la postura de Lukács en estos años de TN en relación a la concepción de lo histórico y de las ciencias humanas, algo que está implícito en sus obras pero sobre lo que se pronuncia con poca frecuencia, pues sus ensayos siempre se anudan sobre una indagación filosófico-crítica a propósito de obras artísticas, teniendo a las

ciencias humanas, a la sociología, como una de las fuentes de su reflexión sobre la que, sin embargo, no se prodiga. En DM y en algunos otros ensayos sobre la historia de la literatura, en “Cultura estética”, vimos algunas excepciones, aunque siempre, digámoslo, en relación al arte o la literatura. Allí Lukács hace explícitas algunas críticas a la *ciencia histórica* tal y como Croce, heredero de algunos planteamientos de Vico y de Dilthey —que le permiten ampliar “el ángulo visual” de lo que hasta entonces había sido la historiografía— pero sobre todo de Hegel, la concibe. Croce (como Dilthey) intenta fundar la ciencia histórica sirviéndose de tesis hegelianas que tienen su fondo en el intento de eliminar la distinción entre “espíritu objetivo y espíritu absoluto” para alcanzar un concepto de Espíritu “inmanente a la historia”:

Mientras Hegel trasciende la historia empírica en filosofía de la historia, haciéndola, por tanto, desaparecer en [la esfera de la] filosofía, Croce ve también un dualismo de método, una concepción trascendente, una tendencia teológica (...) y en los más variados sitios de este volumen [*Teoría e historia de la historiografía*] proclama la identidad de la filosofía con la historia, con una historia ‘que no tiene fuera de sí sus documentos sino en sí, que no tiene fuera de sí su explicación causal y final sino en sí, que no tiene fuera de sí la filosofía sino que coincide con la filosofía’(142).

Lukács comparte con Croce (y con Hegel) la crítica que realiza al positivismo, la crítica a toda filosofía que quiera concluir, sumando inductivamente datos particulares, enunciados generales, pero no está de acuerdo principalmente con dos puntos: con la subsunción de lo histórico a lo filosófico y la infracción de la autonomía de estas *ciencias humana*; y, en segundo lugar, con el ideal de progreso que radica en su concepción de la historia. Lukács es consciente que está discutiendo un punto polémico que afecta al núcleo mismo de la filosofía hegeliana, aunque, como tantas veces, no cree éste el lugar apropiado para realizar una crítica detallada de tan arduo asunto. Sí nos explica, al menos, cuál es la otra objeción que encuentra en este *proceder*:

Croce, como todo hegeliano, rechazaría *a limine* una tal objeción en cuanto proveniente de un malentendido abstracto de su formación conceptual; sin embargo, si tuviéramos que decir cuál es el lugar de origen trascendental y el significado metodológico de los conceptos singulares, resultaría obvio. Un concepto central de esta teoría de la historia (...) es el del progreso. Croce lo define como ‘pasaje de lo bueno a lo mejor en el que el mal es el bien mismo, pero visto a la luz

de lo mejor'. (...) Ésto se nos antoja metafísica panlogista y dogmática, que bien puede devenir la idea conductora de una filosofía de la historia pero que nunca podrá ser el principio de la ciencia de la historia, que en cuanto tal es y debe permanecer como una ciencia empírica. (143)

Esta “ciencia empírica” la entiende como la liberación de la historia del historicismo. Espíritu objetivo y espíritu absoluto deben permanecer a ojos de Lukács separados. Para que la sociología, para que la historia *intervenga* en la filosofía debe quedar primero radicalmente separada de ella. TN toma pie claramente en esta aparente indecisión de su autor, en quien, por momentos podemos apreciar cierta indecisión. Si en algún momento vemos afirmar que la Estética pertenecería a algo así como *el entero sistema de la filosofía* (FA), por otro lado en una gran cantidad de ensayos, entre los que se incluye TN, Lukács reivindica sin ambages la no confusión ni absorción de planos unos por otros, de manera que la cuestión recae en a qué plano debería pertenecer éste de la *filosofía*, que si no representa una serie de enunciados *positivos* por los que no siente ningún aprecio y que se dedica a criticar, a lo que más se parece es, en su modo propio de hacer filosofía, al ensayo. Por lo que *filosofía de*, de la historia o del arte, parece ser el antagonista de *filosofía* sin más, del modo de ser ensayístico que no se ata a ninguna historia o arte sino que sólo toma pie allí para luego volar lejos. Lo que a Lukács le atrae de la historia croceana, con lo éste que gana, es con las determinaciones, con el pensar la historia como “historia viva”, es decir, cuyo objeto de estudio es una realidad temporal, inacabada, por tanto no subsumible por una Historia universal. Sólo así se explica que “la historia muerta” reviva. Es como si toda determinación del objeto, todo poner el objeto por el historiador que juzga unos hechos, fundase *cada vez* esa ciencia, como si las vidas de los hombres fuesen cada vez siempre las mismas pero siempre distintas, un objeto que nunca es igual a sí mismo. ¿Hay objeto *de* la historia o sólo estructuras inmanentes que se dan *en* la historia? ¿Qué tipo de ciencia y de determinación del objeto cabe aquí? ¿Qué uso hace Lukács del material *histórico* en TN? Con lo que Lukács no está de acuerdo es con que haya un lugar llamado Historia en que, al modo de la Naturaleza, estén ya dados todos sus objetos, pues allí parece que surgen nuevos *objetos*, y éstos no son iguales a sí mismos. Aquí es donde una ciencia de la historia *no individual* (pues de lo individual no hay ciencia) llama en su ayuda a la sociología como estudio con un objeto definido, con una *forma* determinada (como nos ha dicho en el artículos sobre Alfred Weber),

las formaciones culturales. Estas formaciones culturales apuntan no sólo a lo institucional, a lo *cultural*, que tiene en su otro polo al alma, al modo de entenderse el alma en su mundo. Aquí empezamos a reconocer la labor de TN, el ambiguo papel que tiene lo histórico en ella, y la llamada de la alegoría, el reconocimiento de la falta de *totalidad*. Unos campos pueden *influir* en otros, pero que haya tales influencias no supone una infracción de la autonomía de esos campos —cuya autonomía no es un abrazo, una ceguera formalista. Un campo puede ayudar a explicar otro pero no puede absorberlo; algo externo a esa estructura puede ayudar a interpretarla en su inmanencia, pero no formar una y otra una estructura mayor que acabe por eliminarlas a ambas. Y no hay una Ley que decida sobre estas influencias, es el pensador que acude, por ejemplo, a la historia, el que puede, moviéndose entre planos, darse cuenta de que la estructura de la obra no muestra indecisión o descuido por parte del autor (Schmitt). Por eso para el autor húngaro no carece de sentido apelar críticamente a una estructura desde otra: “Para la historia esta ‘crítica’ sociológica de su fundamento comporta un mayor garantía de su carácter puramente empírico, el cual resulta fuertemente amenazado cuando se funda sobre el concepto del Espíritu (150)”.

5. 7.— PASADO Y EPOPEYA

Si el Dostoyevski iba a ser la exposición de la metafísica y la filosofía de la historia del autor, como FA la exposición de su sistema de la Ética, y no pudo ser, entonces TN ¿qué es? Si allí no se cuenta una historia de la literatura ni se desarrolla una filosofía de la historia ¿de qué nos habla? Si hemos de hacer caso al autor del prólogo, quien nos deja amablemente leer el texto a pesar de muchos reparos, es una suerte de “dialéctica general de los géneros” sobre una base estética, pero lamenta que en el enfrentamiento de esta dialéctica con la Historia el libro descuide “las concretas realidades histórico sociales” (Lukács, 1975: 287/1971: 11). El problema es que, si bien su ética es correcta, su ontología es “de derecha”, es conservadora, lo que le aboca impenitentemente a un “anticapitalismo romántico” (291/13). Los méritos que le concede al ensayo son su valor como obra histórica y el haber anticipado el descubrimiento de Flaubert, el de la radical importancia del tiempo en la novela.

¿Dónde se sitúa TN? La respuesta está en la obra pasada, en sus acuerdos y diferencias. TN se sitúa en el terreno ensayístico¹²¹, en la fina línea en que Lukács trata de hacer filosofía con la literatura y la sociología sin caer en el terreno de ninguna de las dos y sin descuidar la respectivamente la autonomía de una y otra, en este uso *espurio* de los campos, de esta mezcla que parece que es condición y drama moderno. Un uso que sabe que no se puede ajustar a ningún sistema como quizá sí pueda ajustarse la economía o literatura o la sociología a uno, porque lo que está intentando pensar no admite una ordenación previa sino que necesita volar por encima de los sistemas para llegar al fondo de la cuestión, allí donde no hay mapa para orientarse. ¿Cómo se conquista esa totalidad? ¿Cómo se conquistaba la vida en AF? En ese buscar un sentido de los hombres a su mundo, en ese llegar a las preguntas últimas de los ensayos de los artistas y literatos ¿hay un progreso posible y un fin? ¿Cómo puede avanzar esa obra? TN es un ensayo fruto de la renuncia de una obra que podríamos imaginar sistemática, es su crítica y su imposibilidad. El autor escribiría a Weber en diciembre de 1915:

Ya me estaba imaginando tu disgusto con mi *Estética de la novela* [Theorie des Romans]. De todos modos estoy ansioso por saber si el siguiente trabajo logra ponerte de un humor más conciliatorio. Si es posible que hagas las paces con la introducción. No puedo dejar de pensar que el trabajo contiene muchas cosas que te apelan. También me he dado cuenta de que el ensayo y sus partes no pueden tener una total reconciliación, es decir, no puedo hacer evidente lo inevitable de esa introducción. Lo mucho necesitaba el balance de este metafísico comienzo del estudio seguirá hacia el libro sobre Dostoyevski en la forma de una nueva, sentida y conscientemente elaborada metafísica que emana de la literatura y el análisis histórico que a su vez presupone una estética de la obra de Dostoyevski que será provista en el nivel analítico de la parte segunda (1986: 254/1982a: 362).

121 Tras analizar las relaciones entre ética y filosofía de la historia en TN se pregunta Matassi: “¿Qué queda por tanto del presunto hegelianismo del Lukács heidelberguense más allá de una búsqueda de la instancia dialéctica, puesta sobre contenidos alternativos a aquellos propios del idealismo hegeliano? Ciertamente bien poco si no nada, también porque el fracaso y la incompletud del intento sistemático heidelberguense (dentro del cual se sitúa la búsqueda de la dialéctica) demuestran ampliamente lo inmune a pesar de las apariencias, del apresurado repudio de la instancia ensayística que algunos le atribuyen (Matassi, 2011: 156)

Cuando escribe esto ya había renunciado a la elaboración del libro que habría de darle *unidad*, que tiene muy presente pues sigue empeñado en conseguir una habilitación en la universidad que ninguna de las obras que va escribiendo podrían procurarle. El parecer de Weber sobre TN ya lo conocemos. En cualquier caso parece que Lukács acepta la forma ensayística del libro como algo inevitable. No obstante, espera en la carta que se aprecie al menos la conexión necesaria entre la introducción y sus partes para explicar tanto “lo demoníaco” de la primera como el concepto de “tiempo” de la segunda frente a los intentos del editor, Max Dessoir, de recortarla —y tendrá que pedir ayuda al propio Weber para su publicación.

Pero TN es también una obra que, como DM (un parecido poco casual) tiene voluntad de abrirse a lo histórico y a lo sociológico, y en qué medida pueda hacerlo sin faltar a sus principios estará en la dificultad de la exposición. Gran parte del trabajo parece dedicado a una exposición de las formas literarias y, en concreto, de la novela, lo que ha hecho que una gran cantidad de estudiosos de la literatura se haya dirigido a este libro en busca una caracterización clara y precisa de este género tan actual, y en busca de una clasificación del género, con el consiguiente chasco o, al menos, la dificultad de haberse encontrado con una obra algo compleja, no sólo en su exposición línea a línea sino a la hora de tomarla en su conjunto, como si hubiera que desbrozar el material filosófico que la complica. No hay una obra erudita sobre la novela y, mucho menos, de teoría sobre la novela que no incorpore este libro a su bibliografía. Pero ya se adivina que el principal problema con que nos encontramos, como nos lo encontramos en DM es que esta no es una obra *sobre* literatura, y que a Lukács le importa muy poco descuidar la tradición dramática o novelesca con la inclusión o la exclusión de sus *grandes clásicos*, de la misma manera que escritores considerados hoy en día menores pueden tener un papel allí por el interés *filosófico* que les encuentra en sus ensayos. También así se explica esta introducción *metafísica* que le sobraba al editor esté unida íntimamente al libro como lo están las partes de un ensayo que, en este caso, quiere recorrer el origen y el posible fin de la *novela* como el género (como uno de los géneros¹²²) propio de la obra de la completa pecaminosidad,

122 No es del todo exacto decir que la novela es la forma por excelencia, que la lírica lo es, etc. Lukács no negará que haya un tipo de lírica y de drama modernos, por nombrar los géneros englobantes, sino que lo correcto sería decir que hay una *epicización* correlato de una fracturación del sujeto y del mundo que da lugar a la novela como *epos* moderno y en esa medida es definitoria de nuestro tiempo. De esta situación habrá que deducir las consecuencias para un drama o

la épica de una época sin dioses. Del mismo modo decir que tal obra sea *histórica* o trate sobre la historia sólo puede ser una afirmación sesgada. ¿En qué consiste esta introducción?¹²³

Es conocido el comienzo del libro, con un guiño a Kant, a la *Crítica de la razón práctica*: “¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos!” (Lukács 1975b: 297/1971: 21). El comienzo del libro trata sólo sobre Grecia y la filosofía, sobre Homero y Sócrates, sobre el mundo al que ya no pertenecemos. Pero aunque suene a veces la campanilla de la nostalgia, TN está lejos de proponer un retorno imposible, y el problema que descubre en la Grecia clásica es un problema traído al presente porque es un problema nuestro. Quizá y sólo en Homero, en los primeros tiempos, el hombre griego que tenía las respuestas antes de hacer las preguntas, es la imagen de la totalidad que fue, la totalidad que no podemos sino imaginar cuando afirmamos —y de esto trata TN— que la hemos perdido, que no hay ya mapa de las estrellas ni el arte ya puede rendir homenaje significativo a los dioses. Por eso toda la primera parte de TN es una contraposición de Grecia y la Modernidad, pero la Grecia real, la Grecia, también, imaginada, cuando se llena de matices empieza a resquebrajar su cielo, y se percibe en ella también el brillo luciferino de la filosofía. La pregunta que nos debemos hacer aquí es ¿de qué es nostalgia la nostalgia? ¿Qué cabe hacer si *Dostoyevski* sólo se puede esperar? El alma y el mundo, nos dice Lukács, nunca llegan a ser lo mismo, pero no son extraños, se compadecen, y una encuentra allí su casa, el otro, su huésped. Grecia es el inicio de la filosofía porque es el final de los tiempos, una brecha que habría de partir mundo y sujeto:

una lírica modernos, que responden a otros principios y en los que esta fracturación tendrá otras consecuencias, reconociendo que Lukács ha tratado mucho más de la del drama que de la de la lírica (en otro sentido la antítesis de la lírica quizá sea más bien la prosa). Hay unos géneros más en sintonía con una época que otros (y hay géneros que pueden llegar a desaparecer, aunque haya que decir con mucho cuidado eso de “para siempre”) pero Lukács no limita a una época a un género, más viendo cómo en la época de la escritura del *Dostoyevski*-TN encuentra en algunos dramas (Ernst) el paradigma de lo moderno.

123 En la clásica traducción de Manuel Sacristán (Lukács, 1975) sólo se recogen los títulos de los dos grandes epígrafes que componen el libro, pero no de las cinco y cuatro partes respectivamente en que se dividen. Hay una traducción de Micaela Ortelli (Lukács, 2010) que sí recoge los títulos de la edición alemana, pero que no de un modo riguroso: por ejemplo “I. Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur” es vertido como “Las formas de la gran literatura épica analizadas según la civilización actual sea integrada o problemática”.

la filosofía, igual como forma de vida que como determinadora formal y dadora de contenidos de la poesía, es siempre un síntoma del desgarramiento entre lo interno y lo externo, un signo de la diversidad esencial entre el yo y el mundo, un signo de la incongruencia entre el alma y la acción (297/21).

La filosofía es nostalgia de sentido, un trabajo sobre la pérdida, pero que involucra por igual al mundo y a las acciones de los hombres. El trabajo del ensayista, el trabajo de la *estilística*, es desde esa pérdida en que estamos ya siempre situados, encontrar el centro de sentido, ese centro que emana del alma (que descubre “un centro propio”) y su correspondencia con un sentido del mundo, el intento de pensar una dualidad que no sea desgarramiento. Así concebida la filosofía no puede ser meramente teórica, pues su *practicidad* está unida a su ser teórico, a su búsqueda de un lugar en el mundo.

La manera de entender la filosofía, cómo de Grecia surgen a la vez la filosofía y la imposibilidad de la épica, va a ser el movimiento que defina y abra teoría de la novela. Grecia es el pasado conciliador, lo perdido y, a la vez, el nacimiento de la brecha, de la separación entre vida y esencia, entre trascendencia e inmanencia. El *epos* alude a esa realidad inalcanzable en que el alma tenía su correspondiente en el mundo, en que la totalidad estaba dada, en que el poeta “ha encontrado la respuesta antes de que la marcha del espíritu en la historia permitiera que sonara la pregunta” (299/22). Se preguntaba Michele Cometa por la afirmación de que “la novela será superada por un renacimiento del *epos*” en TN. Lukács tiene muchas dudas, incluso sobre el sentido que pudiera tener tal renacimiento; pero no podemos sino acompañar al intérprete italiano cuando afirma que nada más lejos de la realidad que rastrear en TN “un ideal nostálgico de lo griego [lo que] nos obliga a visitar la categoría de anticapitalismo romántico que Löwy ha introducido en la crítica del primer Lukács” (Cometa, 1997: 148); categoría que también usa el propio autor del prólogo del año 1962 (Lukács, 1975b: 290/1971: 5). Es difícil no ver un doble tratamiento de lo que el *epos* significa en TN, como ese dispositivo de contraste imaginado que representa todo nuestro pasado, lo que ya no somos, y como un lugar que se llena de determinaciones, como el género poético de una época nada romántica

(ni acaso deseable), pero que nos maravilla y que sentimos que de algún modo también nos define. Sólo así se entiende que Lukács nos diga de aquel mundo que:

No es ausencia de sufrimiento ni seguridad del ser lo que presenta a hombres y acciones sus contornos alegres y rigurosos (pues la falta de sentido y el luto del acaecer cósmico no han aumentado desde comienzos de los tiempos, sino esa [adecuación]¹²⁴ de las acciones a las exigencias íntimas del alma, a su grandeza, a su despliegue, a su totalidad. (298/22)

Nunca ha habido un mundo sin “falta de sentido” y sin pesar por la muerte y otras luctuosas circunstancias como algo propio de la condición humana. El mundo lleno de sentido es un postulado que no tiene ningún sentido ni siquiera aplicado a Grecia y a su mundo. La ontología de Lukács siempre se mueve entre polos y nunca es *totalmente* compacta ni uniforme, no es sistemática. Saber, nos dice, es “levantar velos”, una aproximación nunca terminada. Sólo por comparación con nosotros en Homero “lo trascendente está indisolublemente entretejido con la existencia terrena, y su inimitabilidad se basa precisamente en la consecución total de ese hacerse inmanente” (314/38). Sólo así se puede entender la formulación aparentemente paradójica de Lukács que dice que nunca ha habido más o menos sinsentido, nunca ha habido una instancia trascendente a lo histórico que haya aumentado o disminuido el sentido; y que, sin embargo, el sinsentido ha aumentado hoy día, que esta es la época de la ausencia de sentido, que tanto los dioses pasados como el Dios de Abraham, han desaparecido del mundo. “El que lo quiera puede acercarse desde aquí al misterio del helenismo, a su perfección, impensable desde nosotros, y a su insalvable extrañeza respecto de nosotros” (299/23) pues, para el griego, el griego no es misterioso, y para nosotros es, sin embargo, una extrañeza aún más extraña (quizá el único tipo de extrañeza posible) porque en algún sentido es afín. Y por eso los griegos, y en concreto Platón y los trágicos, son el lugar de aparición de lo demoníaco, el principio de lo moderno. Si los griegos no distinguían psicología del alma, ni filosofía de la historia, ni estética de su mundo, si eso para nosotros es una solución a nuestro misterio, en contra del dicho pessoano (un tener soluciones frente a misterios) esto no es afirmar que no tuvieran sus *misterios* propios.

124 “Educación”, claramente una errata, en la traducción de Sacristán.

Las almas hermosas buscan sus propios instantes supremos de serenidad soñada, instantes fugaces, nunca aferrables, tras esas máscaras silenciosas que ya no hablarán nunca, y así olvida, que el valor de aquellos instantes es precisamente su fugacidad, y que aquello de que huyen intentando refugiarse entre los griegos es precisamente su propia profundidad y su propia grandeza (299/23).

Quizá, después de todo, unas palabras *románticas* y *anticapitalistas*. Lo que Lukács demanda es una comprensión *esencial* del espíritu griego, una comprensión que seguramente no quepa en un libro de historia ni en un tratado sociológico —aunque algo de ello haya en ambos—, una comprensión que eche mano de la literatura, la *estilística*, de la filosofía, para llegar a nosotros mismos desde aquella “topografía trascendental del espíritu griego”. El modo ensayístico de TN es esencialmente análogo al de AF, o tantos otros ensayos que hemos ido viendo, es el situarse en el lugar imposible, en el centro de lo griego, de Homero, o de Shakespeare, de Bernard Shaw, y entender desde allí la vida, la vivencia de estos autores, desde la que puede resultar la vista —siempre dependiendo del *lugar* donde nos situemos— de un mundo *compacto* o *problemático*, que son los dos polos sobre los que pivota el análisis lukácsiano. La cuestión es que el “círculo” en que se mueven los griegos, su mundo, está para nosotros roto, y ese estar rotos *con respecto* a ese mundo es lo que nos define (o una de las formas de nuestra definición). Imaginamos el mundo de Homero como aquel en que la inmanencia y la trascendencia son a la vez, o mejor, no son, ese lugar que luego buscará con ahínco el drama pero nunca podrá encontrar, pues los géneros modernos son siempre problemáticos¹²⁵. A Homero se lo representa Lukács viviendo en un

125 Nos decía Auerbach en *Mimesis*, esa otra gran obra de *crítica literaria* que, escrita durante la Segunda Guerra Mundial, comparaba el hacer moderno y el griego en la literatura, apropiándose, a diferencia de Lukács, del estilo bíblico para una comparación con el griego: “Los poemas homéricos, cuyo refinamiento sensorial, verbal y, sobre todo, sintáctico parece tan superior, resultan, sin embargo, por comparación, muy simples en su imagen del hombre, y también en lo que respecta a la realidad de la vida que describen. Lo que más les importa es la alegría por la existencia sensible y por eso tratan de hacérsela presente (...) El reproche que a menudo se ha hecho a Homero de ser mentiroso no rebaja en nada su eficiencia; no tiene necesidad de copiar la verdad histórica, pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo “real”, que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él; los poemas homéricos no ocultan nada, no albergan ninguna doctrina ni ningún sentido oculto. Se puede analizar a Homero, como lo hemos intentado nosotros, pero no se le puede interpretar (Auerbach, 1996: 19).

mundo de inmanencia donde la trascendencia es el mundo mismo, la vida misma. Este es el mundo que hace posible la épica, es el mundo de la “vida” —tanto como la Edad Media será el mundo de Dios. Que haya esencia y existencia quiere decir que estamos en condiciones no griegas, pues “el concepto de esencia, ya por su mera posición, conduce a la trascendencia”. Son el trágico y el sabio quienes caminos de la modernidad.

5. 8.— LOS GÉNEROS Y LA NOVELA

La pregunta que se hace la tragedia es una pregunta que ya no puede hacerse Homero: “¿cómo puede hacerse viva la esencia?”, pues vida y esencia son uno y no están separados. La tragedia, lo sabemos ya, es una elevación a esencia de una parte de la vida, de una acción que todo lo decide, de un sentido que decide por todos la acción. Cuando la vida pierde la inmanencia de la esencia la aventura del *epos* acaba, y comienza el anhelo de trascendencia, comienza —también en Grecia— la tragedia y el diálogo que no puede ya cantar las cosas, que tiene que buscar un acuerdo, una conciliación. Y comienza también Eurípides, los primeros *romances* o protoromances, que descubre Lukács en la mezcla entere lo trágico y lo cómico. Y comienza la filosofía con Sócrates, el primer sabio, en los diálogos de Platón. Esta *historia* del mundo, de la condición del presente se repetirá en TN al hablar de la Edad Media y de la Modernidad, y se concretará en la segunda parte de TN en una *clasificación* de la novela que acabará con Tólstoi y Dostoyevski, que representan la esperanza del fin de la *novela*, del mundo del ser cosificado. Y así, de la misma manera que nos damos cuenta de que ya no estamos en la Grecia homérica porque surgen individuos trágicos que comienzan a buscar en la altura, en la trascendencia, lo que no tienen ya a cuerpo de tierra; desde la filosofía —entiéndase, Platón y su *sabio*— se percibe el acontecer trágico como insuficiente y lo esencial como ya completamente separado de la vida:

[A]sí también el trasfondo problemático de la tragedia se hace problema sólo cuando llega a la filosofía, sólo cuando la esencia, ya completamente ajena a la vida, se ha convertido en realidad trascendente, absolutamente única, cuando incluso el destino de la tragedia ha sido desenmacarado como ruda arbitrariedad sin sentido por la acción configuradora de la filosofía (303/27).

La figura del sabio, es la figura que con sus preguntas desenmascara al héroe de la tragedia, y percibe la imposibilidad de recobrar un sentido esencial que se haga uno con la vida. La del sabio es una fuerza demoníaca, en el sentido ya apuntado, y esa libertad del sabio, esa libertad con respecto a la separación, su acción crítica de las esencias trágicas, es la misma libertad que Lukács ve en el arte, porque de algún modo el diálogo sobre el sabio platónico es también una obra de arte, pero ni es un tratado filosófico ni una obra dramática, es un ensayo —ya lo dijimos— que no expone tesis acerca de nada sino que nos presenta a su héroe luciferino que rebate todas las tesis, en el sentido de lo institucionalizado y cosificado, pero que, sin embargo, no pertenece a este mundo. Pero también hay que tener cuidado con el *sabio*¹²⁶, una categoría donde se incluyen muy diversos personajes, una categoría portadora no sólo de la crítica sino de sueños de grandeza, sueños de bondad y de conciliación. Hay que tener cuidado con el sabio “creador de esencias”; cuidado con Grecia, con “el muerto helenismo, cuyo brillo luciferinamente cegador hizo siempre olvidar los insalvables resquebrajamientos del mundo y soñar nuevas unidades que, como contradecían la nueva esencia del mundo, se fueron siempre descomponiendo” (305/29). Y este sólo texto debería bastar de una vez por todas para echar por tierra las acusaciones de *romanticismo*, de nostalgia de lo griego en TN, y para que nos volvamos a preguntar por el papel de la filosofía, de la forma del ensayo en Lukács, que es su correlato. ¿Hay una esperanza puesta más allá de lo luciferino, de superar en una nueva ética, en una nueva comunidad, a la Modernidad, hacer innecesaria la filosofía? Esto es bastante discutible y en ningún momento el sabio o el filósofo llegan a escapar de las páginas de la literatura o del diálogo. Lo más cerca que está el autor de algo así es la esperanza *dostoyevskiana* (que ya le hemos visto en otras ocasiones) que le embarga de encontrar un mundo otro, pero nunca propone más allá del mundo de la ficción ninguna suerte de *ética* para nuestro mundo. Dostoyevski es el fin o el principio de algo, pero buscado, por así decir, por el sabio, no por el héroe de la tragedia.

126 Y cuidado con “Platón” y “Kant” que son, en ocasiones, el campo de batalla lukácsiano en tanto que representantes de aquel idealismo que descubría también en Hegel y de la ética *logicizada* del mundo burgués.

El arte es el refugio de la totalidad y hay arte cuando hay una insuficiencia en el mundo. El drama y la novela son dos formas de no estar en el *epos* antiguo, y la fractura que hay entre éste y la novela es mayor que la que hay entre tragedia antigua y drama moderno. Si desde Grecia, la tragedia antigua tiene una continuación en nuestro presente, ya lo sabemos, es como *drama*, como drama moderno, pero ambas son ya una forma de ruptura. Se puede trazar una línea desde la nostalgia y la ironía trágicas hasta la novela. La diferencia entre el drama y la novela es que la primera se aleja de la “vida”, es *esencia*, mientras que la novela es “la forma del desamparo trascendental” (308). Si la novela configura la vida, la vida de un hombre cuyo correlato sería su *biografía*, el drama configura la “esencia”, un momento en su vida que quiere simbolizar toda su vida. La tragedia en su camino a la modernidad se vuelve más y más problemática —el análisis es análogo al de DM— y tiende hacia un desvío lírico o épico, y el héroe, el sujeto, bien se retrae al interior de su conciencia o se fragmenta en el mundo de la épica —y ambas tendencias no tienen por qué ser incompatibles. El drama consiste en una contención y elevación imposible para la épica, es *esencial* mientras que la épica es *empírica*, lo que presenta una grave complicación: “Todo intento de épica verdaderamente utópica tiene que fracasar, porque tendrá que rebasar subjetiva u objetivamente la empiria y trascenderse así en lírica o dramática” (313/37). Pero novela y drama tienen un lugar en el mundo problemático, son formas que se le adecuan, aunque no las únicas donde el yo fracturado, el alma solitaria busca a sus nuevos dioses.

La épica grande es la epopeya, pero también la novela. Las formas “menores” se acercan al drama y la lírica por mor de su forma concisa, de su contención, aunque sus principios sean otros, como el cuento que celebra el mundo desde unos pocos objetos o personajes y cuya estructura cerrada recuerda más bien a la de otras formas. Pero hay que distinguir entre técnica, entre reunión *subjetiva*, y el principio esencial. La física del cuento sacaba a la luz y destacaba el misterio y el sinsentido de mundo y vida.

Uno de los principios fundamentales de la novela será el *tiempo*. La novela es un equilibrio inestable entre ser y devenir: “La composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discretos en una organicidad repetidamente denunciada, recusada” (351/73). De algún modo, en el drama como en la lírica no tenemos este corte en que consiste la novela entre un todo imposible y unas partes que corren de modo suicida hacia la

atomización, hacia la indistinción. Sólo la *vida*, la biografía del protagonista, sueña con un sentido que reúne las distintas partes. Pero este concepto de totalidad, en su ser postulado, dice ya que lo que puede nombrar pueden ser distintos tipos de unidad, por eso hay muchos géneros *épicos*, pero solo una *épica*, como las novelas cortas, los cuentos, las obras que sueñan con un fragmento de la vida, sin hacerla esencial como en el drama, sin que llegue a haber un *sentido* que uniforme la obra, sin que lo que ocurre llegue a ser *racional* —aunque a la *conciencia* del héroe del drama esté lejos de parecérselo. En la tragedia la totalidad es un concepto trascendente mientras que en la novela es “empírico-metafísico”. La poesía es vista, igual que en otros textos, bien como un instante detenido de apariencia, bien como un concepto que apunta a lo subjetivo, en el sentido de que una instancia que no es la cosa procura una reunión en un momento, una armonía en la dirección contraria a lo temporal. En condiciones de separación modernas, donde lo subjetivo está desgarrado y el mundo en su multiplicidad parece irrelevante, la lírica quiere ser de lo eterno, y por ello es también un contrario de la novela. En general la lírica es el género que sólo tiene en cuenta “el gran instante”. En concreto, en TN lo *lírico* está tomado sobre todo como un hacer no-prosaico que tiene unas consecuencias distintas según el género a que se *aplique*. La mezcla de géneros, siguiendo el análisis lukácsiano, no puede tener consecuencias sólo para la novela o el drama, sino también para lo lírico, pero el autor se centra sobre todo en el primer aspecto, en las consecuencias para el drama y, obviamente, para la novela. Por su propia forma lo lírico está en mejor sintonía con la narración corta, con la *épica pequeña*, incluso con el drama, donde tiene un efecto de elevación. Si no estamos en condiciones modernas no tendría sentido separar en la *épica* lo lírico de lo *prosaico*, de lo narrativo. En una novela moderna lo lírico puede llegar a tener consecuencias cómicas. En la novela, donde se busca la inmanencia del sentido a la vida que ya no está dada, un exceso lírico puede tener la consecuencia de un contraste tan fuerte, tan poco armónico, que mueva a risa. En este modo de proceder lukácsiano, en esta suerte de análisis estructural unos géneros explican a otros, y unos mundos pasados mundos presentes. En Homero “el verso épico crea distancias, pero distancias en la esfera de la vida significan animación felicitaria y ligereza” (324/48) pero “[n]i para la *épica* ni para la tragedia es el verso un constituyente último, aunque sí un síntoma profundo, el reactivo que más propia y auténticamente manifiesta su esencia propia” (323/47). La *teoría de los géneros* le sirve para desmarcar la novela de los géneros pasados

y en esa medida para presentar la condición del hombre moderno del de los tiempos pasados, donde, no obstante, la forma continuista histórica de la exposición —aunque repite que no pretende trazar tal exposición histórica— construye un hilo de sentido, que al menos se da en la historia, y que tiene en los autores medievales y en Dante un punto intermedio en la separación de —literariamente hablando— el principio lírico del prosaico, de la separación de inmanencia y trascendencia. Más adelante encontrará en el *Wilhelm Meister* una nueva precaria conciliación. Es heredero de Cervantes y de Flaubert, de la irrupción del tiempo en la novela que hará toda conciliación no definitiva.

Toda evolución, todo relato hacia un final ya dado en el terreno de la historia debe ser tomada con precaución. Lo que habría aquí sería una manera de imaginar el periplo de los principios que hacen posibles el surgimiento de la novela: la pérdida de sentido y la nostalgia del alma solitaria, la ironía del autor en su búsqueda de la totalidad, y la desaparición de los dioses del mundo, la rotura del mundo y la emergencia de un principio cuantificador solidario en el análisis lukácsiano de otro cosificador, reificador:

[E]l drama, la lírica y la épica —cualesquiera que sea la jerarquía en que se piensen— no se encuentran como tesis, antítesis y síntesis en un proceso dialéctico, sino que cada uno de ellos es una forma de configuración del mundo cualitativamente heterogénea con las demás. La positividad de toda forma es de este modo el cumplimiento de sus propias leyes estructurales; la afirmación de la vida que parece nacer de ella en cuanto estado de ánimo no es más que la disolución de sus disonancias exigidas por la forma, la afirmación de su propia sustancia productora de formas (395/114)

Cada núcleo de sentido genérico merece ser tratado de forma autónoma, y el despliegue histórico de TN, en cualquier caso, no trazará la dialéctica de estos géneros, la de cómo cada uno de ellos desarrollándose hasta el final se convierte en otro de manera que uno de ellos domine en cada etapa de la historia. Los géneros tienen unas condiciones de posibilidad *históricas* y otras no históricas, en virtud de su estructura *inmanente*, una mayor o menor disponibilidad para que cada sujeto, cada alma, busque expresión en ellos, busque un entendimiento con su mundo y con sus semejantes que formas pasadas, acartonadas, le niegan. Si las *formas* ya no están disponibles el alma debe crearlas lo que vuelve inevitable que distintas

formas se compadezcan con el mismo alma, dramáticas o poéticas, y que una forma nunca pueda decir el alma, entregarle el *todo* al alma de una vez por todas.

5. 9.— EL CAMINO DE LA NOVELA

La novela parte de la nostalgia del alma solitaria, es la forma que asume la *soledad* moderna, expresada en la lectura (en solitario), la nostalgia de la totalidad de una vida que es en realidad soñada. La novela es el intento del poeta por imponer un sentido a la totalidad desde sus propias fuerzas, es el miedo a la página en blanco del mundo, y la prosa es la forma de su camino.

Sólo la prosa puede (...) abarcar con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo que ahora ya irradia inmanentemente con el sentido descubierto (326/49)

La prosa es la forma del mundo moderno, horizontal, democrático y plano, ilimitada, y su contrición en el cuento y su destello en el verso, el misterio y el milagro hacia donde dirige su mirada llena de recelo. La novela es el género del héroe solitario y del mundo de la realidad cosificada. Es una forma problemática que cree encontrar la libertad en el mismo lugar que le *esclaviza*, en cuya cárcel anímica —pues la dirección hacia la interioridad, hacia lo subjetivo, parece ser la única que se le abre— encuentra el modo de su satisfacción, una pseudolibertad consoladora. Y, no obstante, la novela es uno de los refugios del sentido y un campo de experimentación, aquel resonador del que hablamos. En el mundo de la epopeya antigua el saber era sólo “el levantamiento de velos turbadores”, porque el sentido ya estaba dado.

La épica moderna, la novela, nace con Don Quijote, con Cervantes, cuyo mérito está en haber sabido callar él mismo para que se oyera “el universal humor del *Quijote*”, el anhelo de su alma, de nuestra alma, y la lejanía de un mundo —el mundo de sus antepasados y el mundo de sus modernos— que no le reserva ningún lugar, ningún hogar. La novela moderna nace de este universal humor que nos muestra la inmensa distancia de un alma y *su* mundo, de esta tragedia cómica. El camino del alma en su formación carece de dirección, de aquello con que

merezca la pena ser llenada; y, por otro lado, el mundo no tiene un espacio abierto para los anhelos del alma, para contener esa *naturaleza* que se golpea una y otra vez y es aplanada en la ley que se da a sí mismo y que nunca podría aceptar aquella. Es el mundo reificado, cosificado en *segunda naturaleza*, que iba un paso más allá del análisis simmeliano y que acordábamos con la alegoría en sentido kafkiano, con el mundo de la Ley incognoscible. Lo convencional-burocrático que trata al sujeto *cosificándolo*, incluyéndolo en su lógica compartimentada y parcializada, que juzga de acuerdo con la *objetividad* de su principio autoimpuesto que quiere reducir toda categoría a una pieza manejable e imponer esta su propia dinámica, incompatible con algo tan ajeno que hasta chirría en la propia colocación en una misma frase, como es el sentido buscado por esa alma ante el Tribunal. La “convención”

pese a todas las leyes, no se ofrece como sentido al sujeto que busca fines, ni como materia, en sensible inmediatez, para el sujeto activo. Es una segunda naturaleza y, como la primera, sólo determinable como quintaesencia de necesidades reconocidas, pero ajenas al sentido y, por lo tanto, inaferrable e incognoscible en su sustancia real (329/53).

Es segunda naturaleza y no primera porque es producto humano, porque nace de “necesidades reconocidas” del sujeto, necesidades administrativas —pero el Tribunal no puede decir que administra— insuficientes y ajenas al sentido. Es a la vez una pérdida de la primera naturaleza, que tampoco se puede conocer por entero pero que no es imposible conocer, y que nos es ajena, pero podemos hacer propia; y una pérdida del alma.

Esta naturaleza no es, como la primera, muda, manifiesta y ajena al sentido: es un complejo significativo cristalizado, extrañado, que ya no despierta la interioridad; es un calvario de interioridades agusanadas (...). Ese mundo está demasiado emparentado con aquello a lo cual aspira el alma para que ésta pueda manejarlo como mera materia prima de estados de ánimo, y al mismo tiempo, le es demasiado ajeno para poder ser su expresión adecuada (331/55)¹²⁷.

127 Este pasaje de Lukács es precisamente el que cita Adorno cuando quiere dar cuenta del sentido de *su idea de historia natural*: “Historia de idea natural no es una síntesis de métodos naturalistas e históricos, sino un cambio de perspectiva” (Adorno, 2010: 325).

La primera novela moderna sólo podía tratar del héroe que busca aventuras en un mundo épico que ya no existe y que choca contra la cultura, que revela la distancia que puede existir entre alma y mundo, que “el entorno de los hombres no es ya casa paterna”. El *calvario* de Don Quijote, su camino, es cómico, fuerza la distancia existente, exaspera la brecha (de su frente). Estas famosas citas de TN no se pueden desligar del estudio literario del surgimiento de la novela, ni se puede entender la crítica a la *primera ética* y el descubrimiento de la *segunda* sin tener en cuenta la crítica a la falta de sentido de lo institucional como principio nihilizante — creador de una nada (incognoscible)— y cosificador de las almas, que pasan a ser tratadas como objetos de esta nueva lógica que las amortaja, que las hace ser tratadas como cosas muertas insertables en la cadena de montaje burocrática. Se pervierten las pasiones y todo se transforma en estado de ánimo; los sujetos dejan de distinguirse cualitativamente. Lukács piensa la primera ética como la ceguera de la ley, la ceguera de un juez sin criterio que no sabe hacer uso del propio contexto en cada caso, que no sabe ser un buen *estilista*, y se sirve sólo de la lógica burocrática de la ley que todo lo aplanan, que toma ese principio de sentido muerto en la ley como criterio único de aplicación. No es tanto la imparcialidad del juez lo que rechaza en la *primera ética* como la parcialidad del principio burocrático nihilizante que encuentra en las instituciones cosificadas del mundo moderno. Es la formalidad ciega que ve en la ética formal kantiana —sobre todo en los papeles del *Dostoyevski*— y frente a la que espera ver surgir una ética *otra* (¿de la bondad, de la revolución?) siguiendo el recorrido de la novela moderna. Precisamente el contenido de la novela es la *ética*, incluye las singularidades del alma como un yo fracturado que está *en proceso*, entre el devenir y el ser al modo de la precaria totalidad de las biografías. Ve en Dante una transición entre la epopeya antigua y la novela porque presenta la compacidad del mundo antiguo pero basado en la arquitectura más que en la organicidad, su comunidad es ya *literaria*, construida en la ficción; mientras que Cervantes es la separación ya de el caballero andante y su sociedad, el desgarrarse de la comunidad que no promete ninguna felicidad a las almas. Don Quijote es el “individuo problemático”, desfacedor de entuertos para él mismo, fuente de agravios para los otros, es el alma luciferina cuyo romanticismo es cómico, pasado de moda, sin la seriedad de una propuesta de futuro. La novela es un proceso de autoconocimiento que fracasa, pues Don Quijote en su lecho no se conoce a sí mismo, a ese que era al principio de la novela, sino que su salida sólo puede consistir en una renuncia a su

alma y la claudicación social, o bien un alejamiento dramático para siempre. Está entre la ilimitación de la novela que aleja al alma de si misma hasta perderse en lo infinito o el constreñimiento en esa mortificante totalidad social. No hace falta decir que el autor del *Quijote* —con permiso de Cervantes— no es ni partidario de Don Quijote ni de su sociedad (como mucho de ambos) sino de la ironía; enemigo, tal vez, del anhelo, de la melancolía: “La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco” (357/77).

5. 10.— EL FINAL DE LA NOVELA

La no renuncia al sentido del novelista asume el aspecto de la exposición de la ausencia de sentido, de que el sentido no se puede dar de una vez por todas, aceptar que el *sentido* sólo se da en estas condiciones. El nacimiento de la novela que supone la escisión entre psique y alma, supone el desarrollo de la *interioridad* que se va a desarrollar en el *tiempo* de la novela. Los herederos de Cervantes¹²⁸ tienen Flaubert a otro de los hitos de la *modernización* de la épica, y en quien se da la vivencia del tiempo de la novela. “El tiempo es la mayor discrepancia entre la idea y la realidad, el decurso del tiempo como duración. (...) [S]ólo la forma de la falta trascendental de patria de la idea, sólo la novela recoge entre sus principios constitutivos el tiempo real, la *durée* de Bergson” (388/107). No hay *duración* en la epopeya antigua del mismo modo que hay duración en la novela. El tiempo de la novela es para el alma un tiempo descualificado y que vaga sin sentido, y esto la horada, la agota, la va haciendo asumir como propios *momentos*, objetos cosificados que no se adecuan a su propia *marcha*¹²⁹. El tiempo de la novela es un tiempo que afecta a los caracteres, cosa que Lukács no ve ocurra en la epopeya, al menos no en el sentido en que podemos encontrar un cambio en el carácter de, pongamos por

128 Los cuatro capítulos de la segunda parte de TN no cuentan con título en la traducción de Sacristán. Los títulos se corresponden con los cuatro tipos principales de la forma novela: “El idealismo abstracto”, “El romanticismo de la decepción”, “El aprendizaje de Whilhelm Meister como un intento de síntesis” y “Tolstoi como un intento de ir más allá de las formas sociales de la vida”.

129 Sobre el método *intuitivo* de Bergson nos había hablado ya Lukács en “Para una teoría de la historia de la literatura” (Lukács, 2015: 126).

caso Odiseo, el ducho en ardid. Este es el fondo del principio formal de apertura novelístico, no sabemos ya *desde el principio* lo que le va a pasar a un personaje *interiormente* —pues va a cambiar— ni sabemos lo que le pasará exteriormente (algo difícil de comparar con el sentido en que era conocido ya el destino de los héroes griegos pues la fijación en Homero de la tradición es ya un tomar partido). En cualquier caso, el tiempo bergsoniano como diferencia entre un tiempo exterior y un tiempo interior incompatibles es lo que viene a aparecer en *La educación sentimental*. Allí el héroe experimenta al tiempo “dentro de la poesía”, el tiempo se hace tema no lugar natural de exposición. Por eso dice Lukács que el tiempo “no puede ser constitutivo más que cuando ya se ha interrumpido la vinculación con la patria trascendental”. La forma de la novela implica tiempo en este sentido, y su contenido es el de un alma que necesita de ese tiempo, que casa en la fractura, en la separación de lo esencial y lo temporal. A falta de plenitud sólo queda el tiempo, y a falta de sentido dado de una vez por todas a la vida sólo le queda aferrarse a ese tiempo: “Pues el tiempo es la plenitud de la vida, aunque también la plenitud del tiempo es la autosuperación de la vida y, con ello, del tiempo mismo”. Pero en esta *plenitud* no plena se da la paradoja de la novela, en su propio querer el sentido se revela su condición imposible.

[E]l enemigo procede de la misma patria perdida del caballero de la esencia; (...) por eso mismo tenía que perder la vida, la inmanencia del sentido, con objeto de que estuviera presente en todas partes. De este modo el tiempo se convierte en portador de la alta poesía épica de la novela; la existencia del tiempo es ya despiadada, y nadie consigue nadar contra el inequívoco sentido de su curso, ni regular tampoco su corriente con los diques de los a priori (391/110).

Hay una duda y una difícil solución en Lukács de lo que sea que separe la revelación de la condición humana moderna por la novela, y la condición cosificada del hombre que se da también como potencialidad del modo de ser moderno. ¿Hacia dónde nos dirige la novela? ¿Hacia dónde apunta? ¿Es superable este tiempo (estos tiempos) de la novela, irracional, incompatible, ajeno al sentido? Frente al tiempo que todo lo homogeniza, como la Ley homogeneizaba todos los entes del mundo, la esperanza de un *final* de la novela parece ciertamente precaria. Hacer relevante la ética de los personajes de Dostoyevski es un modo de

hablar también del fin de la novela, de la esperanza del fin del mundo cosificado, pero que se haga relevante el tiempo en la novela parece difícil que quiera decir, esperar, un fin del tiempo de la novela. Si la estructura llamada novela “muestra una totalidad heterogénea, regulada sólo por ideas regulativas, cuyo sentido es tarea, no dato” ¿no se parece mucho la forma novela a la forma ensayo? ¿Sigue teniendo Lukács la esperanza de superar esta forma ensayística? Obviamente el problema no es aquí la forma novela o la forma ensayo sino el mundo en que una y otro se hacen necesarios. Pero ¿cómo imaginamos en el futuro una suerte de *nuevo mundo homérico* como algo deseable, esperable? Sólo el poeta es adivino, el filósofo no lo es, pero ambos viven en el cambio de mundo y ambos tienen que hacerse partícipes de los deseos que las formas teóricas dejan fuera, de la pregunta por el sentido, bien que de modo distinto, de moverse entre un mundo en el que brotan estructuras cuya legislación no admite un afuera, no admite concesiones. ¿De qué sirve desde la literatura imaginar un mundo de armonía, donde se ha recobrado el sentido? ¿No son esperanzas vanas, innecesarias si cumplidas, o impotentes en tanto que ficticias?

El *Whilhelm Meister* goethiano es un intento de conciliación entre el alma burguesa y las formas de lo estatal, pero insuficiente. Incluso, Tóstoi¹³⁰ que tiene a su favor el espíritu y al alma rusa, que quiere escribir una novela que no sea ya novela, es incapaz de escapar a su principio. Sus novelas siguen siendo novelas, y el intento de escapar de su mundo, de llevar “una vida sencilla” (como quería su Levin) muestra los límites de su mundo.

La paradoja de la novela, lo que muestra, más que cualquier otra cosa, hasta qué punto es la novela la forma épica necesaria de nuestros días, se revela en el hecho de que este mundo no se puede

130 Dice en este sentido Giaovambattista Vaccaro: “ Incluso frente a Dostoyevski también ‘el nihilismo budista de Tóstoi’ le parece a Lukács ‘europeo’ y no ruso. En Tóstoi, en efecto, las ideas aparecen como irrelevantes frente a la naturaleza, y se representa, por ejemplo en *Ana Karenina*, aquella lucha contra las convenciones destinada a producir la novela de la desilusión y el desprecio del diálogo, mientras la posición de Dostoyevski se le aparece a Lukács como opuesta: abierta al diálogo en tanto que extraña a la lucha contra la convención y por este motivo también lejana de la novela de la desilusión, pero también a la novela de la aventura, porque ‘en el alma se encuentra la aventura’. Portanto aquella segunda ética que el romanticismo alemán había dado como idea, por tanto en la frivolidad de la ironía, y que en Tóstoi se presente, inauténticamente, como sentimiento, se presenta en Dostoyevski como la verdadera vida, como la vida del héroe que el sujeto de la modernidad anhela” (Vaccaro, 2014: 53).

trasponer en movimiento, en acción, ni siquiera por obra del que no sólo lo desea, sino que además lo ve concreta, clara y ricamente, y le da forma (413/131).

Esta es también la condena de Lukács, la condena de todos nosotros, la *cultura*, el *ethos*, el mundo, no se pueden crear más que en la ficción, y desde la teoría, desde la filosofía y la literatura sólo se pueden dar pequeños pasos hacia el sentido, como desde el mundo hacia la justicia. TN, el libro donde se quiere hablar sobre Dostoyevski pero no se puede, el libro en que la esperanza de un mundo otro es el fin del ensayo filosófico, el comienzo de una obra literaria (o una obra sistemática) que Lukács nunca escribiría, acaba con la frase con que empezaba el *Dostoyevski*: “Dostoyevski no ha escrito novelas” (419/137)¹³¹. Más allá de la crítica al mundo cosificado ¿Es posible escapar de la soledad, la incompreensión y la falta de comunidad? ¿Se debe tomar en serio la *segunda ética*¹³² de los personajes del autor ruso, esta ética de la revolución, de los místicos que se descubre en la literatura? “No se puede actuar sin pecado” dice esta ética. Leemos en [175] en los papeles del *Dostoyevski*:

Lo trágico es que el mundo de las ideas de la segunda ética pueda ser oscilante o engañoso: sociología en Dostoyevski. Pero nunca se ha hecho el más ligero ensayo de volver de la peligrosa aventura de la segunda ética a la primera (como por ejemplo en Ibsen): Dostoyevski no es revolucionario, no conoce ningún *paradis perdu*” (2000b: 125).

131 Exactamente en el *Dostoyevski* en [6]: “Dostoyevski no ha escrito ninguna novela”, donde se pregunta también “Por qué Dostoyevski no escribe en verso” (Lukács, 2000b: 67/1985b: 58)

132 Haciéndose eco de la tesis sostenida por Carlos Eduardo Jordão Machado dice Miguel Vedda que la segunda ética no tiene contenido, que es una intuición intelectual del otro, una ética que no es del *deber*: “Los héroes de Dostoyevski son los representantes simbólicos del pueblo ruso: ellos hicieron, de su conocimiento, acción; abandonaron lo meramente discursivo del conocimiento y su observación de los otros se volvió una intuición intelectual. (...) Rusia es el lugar de una ética más allá de los deberes; el lugar de la ‘comunidad deseada’ y creada por Dios’. Rusia es topos y no un modelo metafísico; es la salida de la cultura europea occidental y la superación de la soledad” (Lukács, 2015: 81). El libro de Carlos Eduardo Jordão Machado (*As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*) se centra sobre todo en los aspectos éticos de la trayectoria del joven Lukács (Jordão Machado, 2003).

¿Es Dostoyevski un nuevo Homero? ¿Es al menos el nuevo Dante? *Dostoyevski* es el límite de la novela porque es el sueño de un nuevo mundo, es el Don Quijote que ha leído ya suficientes novelas como para soñar más allá de los libros las suyas propias.

CAPÍTULO 6: EL FINAL DEL CAMINO: *LA ESTÉTICA DE HEIDELBERG*

6. 1.— UN ÚLTIMO INTENTO

A grandes rasgos, el final de la Primera Guerra Mundial coincidirá con el final del periodo de juventud de Lukács, aunque los hechos políticos que determinarán su posterior marcha política e intelectual serán la Revolución Rusa de 1917 y, sobre todo, la fuerza que tomarán los movimientos revolucionarios en Hungría, con el Partido Comunista Húngaro a la cabeza, que acabarían con la creación de la República Soviética Húngara en 1919, donde habría de ejercer su comisariado con tintes cuasi cómicos si no fuera por la tragedia que en realidad se estaba desarrollando. De algún modo se puede decir que todo quedó decidido el 7 de noviembre de 1917, cuando Lukács depositó en el Deutsche Bank de Heidelberg todos los escritos que aún le ataban a su etapa de *juventud*, una etapa de su vida que iría llegando a su fin con el abandono de su mujer y el amante de ésta a su suerte y su posterior marcha a Hungría. El cambio, es de entender, sería progresivo, pero quedaría determinado por el rechazo definitivo de su *Estética* en la universidad, por motivos que, por lo que se deduce de su correspondencia, no fueron del todo *académicos*. 1918 será el año definitivo del cambio en su vida, y se puede apreciar cómo en cuestión de días, que son los que transcurren desde que publica “El bolchevismo como problema moral” hasta su ingreso en el Partido Comunista Húngaro en diciembre de ese mismo año, la suerte de Lukács quedaría sellada¹³³.

Tras publicar su TN retomaría el intento de crear su *Estética* sistemática para conseguir una habilitación como profesor universitario. En marzo de 1917 le escribiría a Gustav Radbruch, profesor en la Universidad de Heidelberg: “Estoy haciendo progresos en mi *Estética* y espero tener listo el primer volumen (de unas 900 páginas) para el verano” (Lukács, 1985:169). De hecho, hasta diciembre del año siguiente no puede decirse que Lukács renunciase del todo a sus esperanzas de reconciliación con la sociedad alemana y a conseguir un puesto allí como docente: “Lo único que sé con certeza es que me estableceré en Budapest. Me ofrece la posibilidad de dedicarme por entero al trabajo y hacer a un lado la ‘vida’”, le escribiría a su

133 Y, sin embargo, aunque no hablase de estos textos de juventud, entre los que se encontraban los papeles para FA y EH, Lukács no se desentendió de ellos: “En realidad, sabemos que (los) mantenía en su memoria. Al volver de Berlín en 1933 en una misión del Comintern, Lukács se detuvo en Heidelberg y renovó la custodia de su ‘olvidada’ maleta. Rellenó cuidadosamente el recibo de ésta” (Kadarkay, 1991: 312).

amigo Ernst poco antes de marcharse de Heidelberg (278). La última palabra que estaba esperando no llegaría hasta el 7 de diciembre de 1918 en que recibiría el último rechazo a sus escritos sistemáticos, y seguramente hasta poco después no descartase por entero la idea de volver a Alemania. A mediados de 1918 escribiría a Ernst pidiéndole ayuda para regresar a Alemania y le hablaría de la “esperanza y la confianza” que iban creciendo en él, a pesar de los muchos problemas presentes en su vida (1985: 279)¹³⁴. En mayo había presentado formalmente una solicitud de empleo como docente universitario, en la que destacaba la influencia de todos sus profesores de la universidad alemana en su pensamiento: “Dilthey, Simmel, Windelband, Rickert, Lask y Max Weber”, junto a la fenomenología husserliana, aunque, a pesar de todo ello y, teniendo en cuenta que el trabajo presentado, a ojos de Rickert —encargado de evaluarlo— interrumpía su exposición sistemática, su solicitud sería rechazada de una manera poco clara mediante una carta de Dean Domaszewski: “Su solicitud fue rechazada de manera no formal en una carta del decano sobre la base de que la Universidad de Heidelberg no podía ‘admitir para su habilitación a un extranjero, y especialmente a un ciudadano húngaro’. Max Weber proporcionó una explicación más plausible del rechazo” (1991: 329). Se refiere Kadarkay a la acusación de Weber de antisemitismo en la universidad —en lo que coincide también con Lee Congdon en su biografía del autor—, reacia a admitir a un judío entre sus miembros. La respuesta de Lukács a Domaszewski era previsible, poco le importaba ya la vida universitaria y la vida alemana, había encontrado su propio camino en Hungría, que ahora no tenía problemas en reconocer como su casa, en medio del escenario revolucionario.

En 1916 se encuentra retomando el trabajo que había comenzado en FA, ese trabajo donde la apelación reiterada por parte de Rickert y otros colegas era elaborar un trabajo *sistemático*, un trabajo que se traducía en la necesidad de emplear un lenguaje académico

134 La carta comienza así: “Querido Doctor: Tengo que molestarle de nuevo con una petición. Me gustaría ir a Alemania en otoño y necesito una ‘residencia permanente’. Mi amigo el doctor Staudinger, con quien estará familiarizado, habló con el ministro sobre ello. Necesito presentar una solicitud con el propósito (escolar, de trabajo, etc.) de mi estancia junto con algunas declaraciones juradas de prominentes alemanes junto con la solicitud. (...) Me gustaría contarle cómo la esperanza y la confianza van creciendo en mí, a pesar de mis muchos problemas personales. Esto está relacionado, por supuesto, con el punto de vista filosófico de uno, y sólo podría ser explicado en un libro o una discusión. Espero que Alemania me de la oportunidad para ambos. Espero que nuestra discusión preceda al final del libro” (1985: 280).

adecuado que legitimara sus conceptos y sus ideas, que se ciñera a la argumentación esperable de un profesor universitario. Ni más ni menos eso es lo que Lukács hará en su *Estética*: lo hará en FA pero de manera aún más marcada en EH, donde en una exposición sobria y, a veces, en exceso expositiva, hace suyo el lenguaje de la filosofía más académica, se apropia de conceptos kantianos y hegelianos, pero también de la fenomenología y de los neokantianos de la universidad, por ejemplo, de la jerga del “valor”, de la obra de Lask. Lukács se adapta muy bien al papel que se espera de él, si bien intenta, por un lado, poner en cuestión esa misma tradición desde sus propios conceptos y, por otro lado, se sigue haciendo patente su tendencia a producir una *fuga* que no encuentra fácil acomodo en un análisis estético *inmanente*.

Este lapso de tiempo que transcurre desde que retoma su trabajo académico y el comienzo de su carrera política está copado al principio, casi por entero, por la EH, aunque realizará algunos otros trabajos, sobre todo durante el 1918 de entre los que se destacarán un ensayo dedicado a Simmel, el obituario a Lask y una recopilación de ocho ensayos en húngaro sobre Béla Balázs: *Bela Balázs y sus detractores* (*Balázs Béla és akiknek nem kell*). Por otra parte, tras su marcha a Hungría, participará en la Escuela Libre de Budapest, donde realizará varias ponencias sobre diversos asuntos filosóficos y más de *actualidad*. Esta escuela recordemos que había surgido como una concreción *institucional* de las discusiones del Círculo del Domingo y cuya intención era manifiestamente rayana en lo pedagógico; los miembros de este grupo querían crear una nueva cultura, llevar el saber a una Hungría empobrecida cultural y filosóficamente. En 1917 Lukács se reencontraría con la que habría de ser su segunda esposa, Gertrud Bortstieber, en quien finalmente encontraría la estabilidad emocional: “Al recordar su encuentro con Gertrud en 1917, Lukács escribió: ‘Por primera vez en mi vida, el amor da forma a mi existencia, la completa y controla mi pensamiento’” (1991: 314)¹³⁵.

135 Insistiendo en la desmitificación del personaje, de su compungido ascetismo (seguramente de modo innecesario), Kadarkay insiste en el hecho de que Gertrud Bortstieber estaba casada con Imre Jánossy cuando se marcha a vivir con Lukács. Esto muestra, en todo caso, la importancia de los cambios que se estaban produciendo en la vida de Lukács, que va encontrando una serie de salidas a una situación insostenible que el mundo le va ofreciendo y que él acepta decididamente: “Cuando la encontré de nuevo en la primavera de 1917, ella estaba casada con el científico Imre Jánossy. Ella asistió a las conferencias de Lukács sobre ética patrocinadas por la Escuela Libre de Humanidades. El encuentro de 1917 marcó el comienzo de lo que Lukács llamó cuarenta años de ‘*Gemeinschaft* en la vida y en el pensamiento, en el trabajo y en la lucha’” (1991: 314).

Pero ahora, en 1916, tras finalizar TN, habíamos dejado a Lukács discutiendo con Weber y Lask sobre sus aptitudes como futuro docente. Weber comenzaba a desconfiar de su *reconducción*, de la posibilidad de que su amigo dejase los fueros del ensayismo y se dedicase por entero a su obra sobre estética. Echando un vistazo no sólo a algunos de los ensayos de esos años (1916), sino a algunos otros posteriores, parece que este camino intelectual sólo sería interrumpido abruptamente con su entrega total a la causa de la revolución al finalizar el año 18, y con la irrupción de un nuevo tipo de textos teóricos centrados en asuntos políticos y éticos. El interés de estos textos sería el de cómo llevar adelante la revolución.

Escaparía a la prudencia interpretativa juzgar las íntimas razones que llevaron a Lukács a intentar por una última vez seguir el consejo de su mentor e intentar construir una obra cuya envergadura, si atendemos a las propias intenciones del texto, escapaba con mucho al de un simple tratado sobre *estética*. Sabemos por los textos que hemos ido analizando que Lukács era muy consciente del problema que tenía entre manos y de la incomodidad que su propio pensamiento sufría al encorsetarse en la redacción de aquel tratado que tantos esperaban de él. Aún contra sus deseos más sinceros no podrían dejar de objetársele muchos de sus propios textos y de las propias esperanzas en ellos contenidas. Se aprecia en la EH un intento de llevar hasta el final las propias contradicciones del pensamiento fenomenológico y neokantiano de su tiempo, del que él mismo ha bebido durante todos estos años, y enfrentarlos en una obra sobre *estética*; un terreno en el que, siguiendo la guía, entre otros, de la *Crítica del Juicio* kantiana, cree entrever el origen de todas las complicaciones, el terreno adecuado para la discusión y la crítica de la metafísica, de la teoría y de la práctica, donde cree encontrar un suelo sobre el que elevar su *filosofía*. Y esto, sin embargo, no deja de chocar con la propia obra, que está incompleta, no exenta de contradicciones, cuyo exacto orden se desconoce, y que interrumpe la marcha de su exposición *lógica* para, como ocurrió ya en FA, cortar el plan previsto añadiendo al final un capítulo *histórico*. Aquello a lo que llamamos “EH” no deja de ser, del mismo modo, una tentativa de reconstrucción de una obra que nunca llegaría a ser completada y que constaba de varias instrucciones de montaje. De cualquier modo lo que no admite dudas es que Lukács no ha renunciado a algo así como sus *tesis* previas y, en todo caso, está dispuesto a intentar realizar esta obra que *traduzca* al lenguaje académico lo que había escrito ya en lenguaje *poético* —al contrario de lo que le sucedía a aquel señor Pérez del *Juan de Mairena*— y abrir aquí un nuevo

camino *teórico* —como se deducirá de la *segunda introducción* a su *Estética*, de la que se hablará adelante. Lee Congdon hace referencia precisamente a este asunto cuando cita las palabras escritas por Béla Bálaiz en su diario en el año 1916:

Gyuri suele decir que su gran descubrimiento metafísico está en que los hechos metafísicos no se encuentran en la esfera del valor (*Geltung*). Esto es ‘ser’ (*Sein*). Esta realidad es completa y suficiente como esfera de valor (como lo es para toda esfera, ya que no se puede salir de ésta, ni siquiera desde otra esfera). Pero en tanto que ‘ser’ es insignificante (Congdon, 1981b: 114).

Esta discusión de fondo aflorará sobre todo en los dos primeros capítulos de EH donde, intentando fundar una *estética* como campo autónomo —y hasta aquí la analogía con FA es clara—, deberá medirse con Lask, con Rickert y con la influencia idealista y criticista de los estudios filosóficos en el estado actual en que se encontraban en la universidad alemana en aquel momento. Como ocurría en FA, no se deja de agradecer que Lukács tenga que poner sobre la mesa las cartas conceptuales que habían sido, en ocasiones, miradas con recelo, pero no llega a verse, no ya la figura entera de un *sistema* que no pasa de esbozo, sino cómo este hacer teórico fuera de alguna manera compatible con sus anteriores textos ensayísticos e, incluso, con textos pocos ensayísticos de aquella la misma época. No llega a verse cómo esto no suponga el aceptar unas premisas que de ningún modo podían convenir a su hacer filosófico anterior, una claudicación impuesta por las circunstancias. No sabemos si la necesidad agudiza el ingenio pero, en todo caso, le urge, no obstante lo cual, encontramos en las páginas de los primeros capítulos de FA un Lukács que trata de hablar en nombre propio, y que bosqueja un proyecto de una agudeza, profundidad y dominio de las herramientas conceptuales de aquella filosofía más *académica* que asombran, más si pensamos en las difíciles condiciones vitales de las que ya se ha hablado. En relación a FA el texto, de alguna manera, se aclara, aunque a su vez el asunto se complica y, por momentos, se hace más difícil reconocer los desarrollos de AF y de los otros ensayos, debido a su adherencia a la discusión *metafísica* y en el dejar de lado la literatura o lo social como herramientas y como germen de denuncia de una situación filosófica pero también vital. Por eso, en el plano puramente teórico se aprecia una radicalización y una división más tajante, si cabe, que la producida al comienzo de la redacción de FA, entre el modelo *teórico* de

sus escritos sobre estética y sus preocupaciones crecientemente *éticas*, que desembocarían en la aparición de textos donde por primera vez se comienza a discutir sobre asuntos *políticos*, y que tendrá como correlato el abandono de la literatura y de los ensayos sobre arte, como si lo que aguardase a esa tajante separación de lo que hasta ahora había estado unido precediese a una dramática implosión.

No se puede separar este intento final de su contexto *político*¹³⁶, pero no se le puede negar tampoco ni un ápice de su interés y de su altura filosófica —como ocurría con aquel, ahora lejano, DM— que nos enseña que, aunque la forma no es indiferente, aquello de lo que se habla remite a un fondo anterior a toda formación que no encuentra necesariamente un camino ya escrito, una actualización necesaria en una Historia o una Razón determinadas.

6. 2.— EL TEXTO

De todas los fragmentos que se incluyen en EH sólo uno fue publicado de manera independiente, “La relación sujeto-objeto en la estética” (en la revista *Logos*). Los demás son los incluidos en la ordenación de György Márkus, que daría posteriormente lugar a la edición en alemán de Luchterhand (1974a). Estos fragmentos son el desenlace de lo que sería el anunciado intento, tras la preparación de la edición alemana de AF, de iniciar una andadura más *filosófica* y dejar de lado aquellos devaneos poéticos que no pasarán de ser los restos del naufragio de un barco que apenas llegaría a fletar. Aunque no podamos menos que estar agradecidos a György Márkus por su trabajo de reconstrucción y preparación de unos textos que sin él, probablemente, no habrían visto la luz —recordemos también el proyecto *Dostoyevski*— la prudencia dicta tratar de hacer pie en aquellos escritos, si no publicados, al menos acabados —incluso siendo sin lugar a dudas capítulos de unas obras sin finalizar— y, sin obviar que el

136 Para Lee Congdon subyace al texto de la EH idéntica pulsión *ética* que la que se encontró en FA y, seguramente, no le falte razón. No obstante nos parece primordial dar cuenta de la incompatibilidad de fondo entre dos obras y dos propósitos que si bien chocaron en el tiempo demandaban una decisión, y es sólo jugar al augur saber qué hubiese pasado si Lukács hubiese seguido finalmente un camino más o menos académico, de reconciliación *dentro* de la Academia: “Las Estéticas pueden haber adoptado la forma de un *Habilitationsschrift*, pero estaban informadas por el mismo utopismo que definía *Teoría de la novela*” (1981b: 114)

proyecto de la Estética presenta más materiales y herramientas para su reconstrucción que el libro a propósito del autor ruso, tratar de no proyectar en la obra unas intenciones programáticas que son, en ocasiones, las del propio autor. Tratar, en definitiva, de ver qué resulta del texto de Márkus y de los propios textos por separado sin tener en cuenta estas intenciones, unos textos cuya copertenencia es a veces complicado de identificar. No es, por supuesto, aciago destino el que falte la *totalidad* de la obra en un autor que había encontrado en la *alegoría* y en la denuncia hallada en las obras de arte, la respuesta de las almas solitarias a un mundo *insuficiente*. Podemos, no obstante, preguntarnos: ¿Dónde queda ese *existir* no totalmente formado y esa descomposición del mundo en una obra *estética* que se exime a sí misma de dar cuenta de nada que no afecte a su propia fundación? Y, sin embargo, esa llama demoníaca parece por momentos querer surgir del texto. Así dice el último párrafo del capítulo segundo —según la ordenación de Márkus— “La relación sujeto-objeto en la estética” que, por su importancia, merece la pena reproducir entero:

Este análisis se entiende en función de la teoría del valor y pretende únicamente elucidar la estructura de la esfera estética. Las otras esferas son examinadas, por tanto, con el único fin de fijar los límites de la esfera estética. No es, por tanto, nuestra tarea afrontar la cuestión relativa al puesto que el campo del valor estético, así reconocido, ocupa en un sistema de valores o metafísico, y mucho menos pretendemos dar una respuesta. Sin embargo, no es necesario callar cómo la voluntad *tendida hacia el sistema, con su necesaria búsqueda de la armonía entre los valores, inclinada a acordarlos a toda costa*, a casi postular armonía y, por tanto, tratando de ofuscar y atenuar la esencia de la estética que emana del terreno de otros valores. En nombre del simple conocimiento de la esfera estética hay que presentar una objeción y subrayar que son precisamente los enemigos ‘metafísicos’ del arte —de Platón a Kierkegaard, a Tólstoi— han entendido mejor su esencia normativa además de su importancia metafísica que sus defensores. Si frente al análisis de la teoría inmanente del valor que se ha intentado aquí a alguien se le ocurriese que el lugar metafísico de lo estético es lo luciferino, personalmente no tendría nada que objetarle. Debería simplemente subrayar que aquí se ha intentado sólo un análisis estructural inmanente y que no se ha planteado esta pregunta porque no es pertinente al nivel de la teoría del valor (Lukács, 1975a 131).

Obviando el hecho de la relativa autonomía de este texto, para el que se redactó una introducción con vistas a su publicación en *Logos*, se deduce, por un lado, que Lukács está lejos de intentar ensayar en su *Estética* todo un *sistema de la filosofía*, o algo similar, y, por otro lado, que el texto se autoimpone una limitación que, sin ir más lejos, vemos que en el primer capítulo de la EH incumple. La diferencia entre *metafísica*, esferas del valor y estética va a ser precisamente lo discutido allí y, si a ello le sumamos —como se mencionó en el capítulo IV— que en el segundo capítulo de la Estética presentada a Rickert se encontraba “un amplio bosquejo del comportamiento creador y receptivo” (267) —lo que lo haría coincidir con el segundo capítulo de FA y, por tanto, mostrar una posición más cercana a ésta obra que a lo argüido en este capítulo nuevo— nos hace dudar seriamente de que ésta pueda ser una interpretación precisa de lo realizado en EH. El hecho de aceptar que haya una EH es ya aceptar que ésta no es ninguna suerte de obra sistemática. Y encontramos en este extracto esa máxima separación a la que se aludió anteriormente: cuanto más *cerradamente* inmanente trata de ser el autor más se aprecia la presencia de lo ocultado, como ese dios perdido cuya falta el héroe incriminaba.

El texto consta de cinco capítulos. El primero es una suerte de reelaboración del capítulo introductorio de FA (“El arte como ‘expresión’ y las formas de la comunicación de la realidad vivida”) que se sitúa en un nuevo terreno lingüístico: “La esencia de la posición estética”. El segundo capítulo es el artículo citado de *Logos*¹³⁷ y en medio faltaría, si lo comparamos con el trabajo presentado para su habilitación, ese “Bosquejo fenomenológico de los comportamientos creador y receptivo” de FA. Los tres siguientes capítulos son capítulos *históricos*: “La dialéctica

137 En su artículo sobre “La ‘primera’ estética de Lukács” nos dice Márkus: “El primer capítulo de la parte dedicada a la obra en sí, publicado en forma relativamente diversa en el primer número de 1917-1918 de *Logos* con el título ‘La relación sujeto-objeto en la estética’ (*Estética*, capítulo III), parece haber sido terminado en marzo de 1917. Justo después Lukács se dispone a elaborar el segundo punto de esta parte, de la que existen, sin embargo, sólo cuatro páginas manuscritas de un capítulo titulado ‘La causalidad inteligible y el antropomorfismo del arte’. El texto se interrumpe en medio de una frase: por alguna razón Lukács abandona significativamente al final del primer capítulo, la exposición problemática concerniente a la obra en sí e inicia una parte totalmente nueva: ‘La dialéctica trascendental de la idea de belleza’, en que son tratados los principales tipos históricos de la metafísica de lo bello” (Fehér, Heller, Márkus y Radnóti, 1978: 135). Márkus destaca que el manuscrito se interrumpe siempre que Lukács tiene que abordar la cuestión de la obra en sí, como si fuese el núcleo de su propia concepción de la Estética lo que fuera problemático.

trascendental de la idea de belleza”, “La idea lógico-metafísica de belleza” y “La idea de belleza especulativo-evolucionista-filosófica”¹³⁸, donde hace un repaso por las distintas teorías estéticas que han tenido lugar en la filosofía desde Platón hasta Dilthey, pasando por Kant y por Hegel. Es decir, estos últimos capítulos no se deducen ni de lo programado en el primer capítulo ni en el segundo de EH, y no es de extrañar que Rickert viera una falla en el proyecto, pues no sólo esta irrupción de “lo bello” es inesperada cuando se declara repetidamente que el análisis va a intentar partir de la obra —dejando aparte el *juicio de gusto*— sino que entre los propios capítulos primeros tampoco hay absoluta coherencia. De aquella estructura entrevista por Márkus siguiendo las pistas diseminadas por Lukács en ambas obras —quien hablaba de que a una parte “fenomenológica” había de seguir una parte dedicada “a la obra en sí”, para finalizar con una parte dedicada a la “psicología reconstructiva” (Lukács, 1975a: 269) — sólo se puede apreciar en EH parcialmente esta primera parte y algo de la segunda —en el supuesto de que

138 Sobre esta parte *histórica* del estudio Márkus trae a colación en su artículo “La ‘primera’ estética de Lukács” un texto encontrado entre todo el material de Heidelberg, un esbozo de la época de FA donde se sigue un orden muy semejante de aparición de estos autores y temas expuestos en los capítulos finales de EH, en este caso en relación al problema de la “forma estética” (en EH de la “belleza” en lo estético):

“*El problema de la forma en la estética* (Prolegómenos histórico-críticos sobre una filosofía de la forma):

I. La volatilización de la forma en el racionalismo:

1. El puesto de la filosofía del arte en el sistema del racionalismo.
2. Forma y realidad metafísica.
3. (Plotino) El racionalismo griego y el problema de la imitación.
4. El arte como objetivación de la idea (Schelling). Arte y mitología
5. El arte como objetivación de la idea II (Hegel). El problema del proceso del método.

II. La disgregación de la forma por obra del empirismo.

1. El nacimiento de la nueva psicología.
2. (Lessing y Herder) La psicología del creador y del receptor.
3. La moderna psicología y el problema del arte.

III. El nacimiento de la forma en el criticismo.

1. El concepto de forma en el sistema kantiano.
2. Crítica del Juicio.
3. *Excursus*: El empirismo estético de los poetas y de los artistas.
4. Posibilidad y problemas de la estética como filosofía de la forma. (Lukács, 1974a: 338).

“La relación sujeto-objeto en la estética” perteneciera a ella. Es de notar que el capítulo dedicado a la fenomenología, el capítulo “introdutorio”, se matiza. Se realiza una crítica a la “fenomenología” hegeliana y husserliana. Por otro lado, parece evidente que no hay en EH ningún capítulo centrado en aquello en lo que pudiera consistir esa exposición de la estructura de la obra en sí. En el primer capítulo de la EH podemos encontrar esta alusión que reproduce lo propuesto por Márkus de modo bastante exacto como la “estructura de la estética”:

Aunque en un primer vistazo parecen afines, la fenomenología y la psicología trascendentales se diferencian sustancialmente en los objetos y en los métodos, y esta diversidad muestra con gran claridad, la consiguiente estructura de la estética: que se entiende como sucesión de fenomenología, doctrina de la obra y psicología trascendental, articulándose, naturalmente, según la siguiente progresión: el camino que conduce a la posición estética, la posición en tanto que es en sí, y la posición como se refleja en la subjetividad normativa (70).

Ni que decir tiene que si el plan de Lukács era realizar una exposición de esta estructura de la estética, no lo llevó a cabo, aunque pueda reconocerse en ciertas partes de estos capítulos este intento. De todos modos, tomado el texto como se cree que fue presentado a la Universidad de Heidelberg —de donde desapareció— le sigue faltando el capítulo II, aunque, como es poco probable que fuera reelaborado, puede que se corresponda sin más con el capítulo de FA. También en la propia EH se refiere Lukács a esta parte fenomenológica. Pero esto, claro, trae algunos problemas. Como dice Márkus: “La concepción de la tarea y de los métodos de la fenomenología estética precisados en el primer capítulo de EH no se corresponden, a nuestro juicio, con las disquisiciones generales contenidas en el segundo capítulo de FA” (264). Y es que los términos de la discusión, de 1912 a 1917 han cambiado. En EH Lukács se olvida de la exposición del “comportamiento” (*Verhalten*) creador o receptivo. Aunque esta es una operación no exenta de complicaciones Márkus destaca alguna de las diferencias que ve entre FA y EH: una menor relevancia del *vitalismo* en EH; la matización del concepto de “realidad vivida” (que en EH aparece como “lo contrario de la ‘verdadera inmediatez’”) viene concebida como una estructura objetual ‘objetivamente secundaria’ ”; la menor relevancia de la “comunicación cotidiana” como lugar donde hallar la forma de lo estético; fundamentalmente:

cómo las características reconocidas a la estructura de la obra —ampliamente descritas en FA e íntegramente retomadas en el manuscrito posterior— que postulan las referencias implícitamente conceptuales al sujeto de la realidad vivida (los conceptos del esquema del pleno cumplimiento vivible de la realidad utópica y de diversas *concordantia oppositorum*) en la EH equivalen, por un desarrollo coherente, a determinaciones secundarias, derivadas, que no caracterizan la verdadera esfera estética concebida en su pureza, en sí, sino la relación necesaria-normativa y, sin embargo, inadecuada, de la subjetividad subordinante (...) (263).

Pero, más allá de estas incompatibilidades, lo que destaca es que en una y otra obra se renunciase a la marcha propuesta —siquiera precaria— para introducir estos capítulos históricos con que acaban ambas obras. El problema es saber si Lukács renuncia a la elaboración de la *Estética* de modo inmanente, si cree que se le hace necesario introducir un capítulo donde se expliquen la concepción de la estética en la historia —una historia que ha dado mucha importancia al concepto de “lo bello” como lugar de reconocimiento de lo estético—; o si es un material que no tenía muy claro dónde incluir en la obra y sólo la falta de tiempo le apremió a colocarlo al final de la obra para su presentación en la universidad. ¿Es acaso la pulsión luciferina que vimos en FA y que se señala en el párrafo citado del segundo capítulo de EH lo que reaparece impidiéndole continuar con la discusión, o es la propia discusión la que en sus propios términos se agota a sí misma? Lo que no puede obviarse es que hay acontecimientos externos que le impelen a terminar el trabajo en cualesquiera términos, pero esto no explica por qué en cierto momento, cuando la urgencia no era, quizá, tan grande —aunque siguiera siendo pujante— se acuerda de “lo bello”, de Plotino, de Kant y de Hegel, y decide dar un paso atrás (o adelante) en la obra y volver a la discusión con los autores, en este caso, de la historia de la filosofía. ¿Cómo explicar la sonora ausencia de Dostoyevski en esta obra, a quien cita sólo de pasada? ¿Ha dejado la novela o el nuevo *epos* de ser el lugar de aparición de la contradicción, del ser en el mundo? ¿De qué se ocupa la *Estética*, que no quiere ser una doctrina sobre lo bello, ni sobre el juicio estético, y a la que no le interesan las obras concretas pues se sitúa antes de toda realización? ¿Qué tienen que decirnos estos, si se permite el vocablo, *teorizados y eticizados* filósofos que son incapaces de ver la autonomía propia del campo estético pero de los que, sin embargo se ocupa la mayor parte de la EH?

Ocorre que la pregunta por lo estético en la forma crítica que pregunta por las condiciones de posibilidad de las obras de arte le lleva a enfrentarse con los principios que rigen la concepción de la filosofía de sus maestros (los presentes y los pasados), con el sentido de una crítica de la metafísica, o de una distinción entre las diferentes esferas de ser (o sobre la posibilidad de tal partición). Y si prestamos atención a esto y no a las declaraciones o intenciones programáticas que se van diseminando en los primeros capítulos, en lugar de intentar averiguar cómo montar un puzzle cuyas piezas no tenemos (por seguros que estemos de pertenezcan al mismo juego), si intentamos verlos como distintos pequeños puzzles, podremos ver cómo todas las partes aparentemente distintas mantienen una pugna común (quizá no declarada): están decidiendo sobre el *ser*, sobre la posibilidad de una ontología, sobre el sentido de una metafísica, partiendo del supuesto de que el campo de lo estético es aquel en el que se decide todo. Es un proyecto que, ciertamente, sobrepaja el ámbito de lo estético, pero con su ayuda se pueden percibir con más coherencia las distinciones estéticas, éticas y metafísicas, las diferencias entre la fenomenología hegeliana y husserliana, tratadas en el primer capítulo; la discusión sobre la teoría del valor en lo teórico, en lo ético y en lo estético, que recibirán un análisis crítico a propósito de Kant, a propósito de Goethe, en el segundo capítulo; y el análisis histórico-crítico sobre las distintas formulaciones de la idea de lo bello, que arrastra consigo un análisis de la filosofía de Hegel o de Kant, que le permite discutir sus fundamentos. Aunque en el enfrentarse con los textos muchas veces no se pueda obviar la intención declarada del autor, desde este otro punto de vista, la única diferencia entre ellos consistiría en que en los dos primeras partes no partiría de del análisis histórico-filosófico de autores, sino que estos le saldrían al encuentro por el camino, como si se encontrase de golpe con toda la historia de la filosofía; y que en la tercera parte —la compuesta por los tres últimos capítulos —, quizá renunciando a hablar en nombre propio, o quizá todo lo contrario, cediese a un estudio pormenorizado de las concepciones de lo bello en la historia, un poco, sí —en su modo más expositivo y sobrio— como hace en TN con la novela. En Márkus los tres últimos capítulos están englobados bajo el rótulo de “Segunda parte”.

6. 3.— LA *GELTUNGSPHILOSOPHIE*

Si se trata de saber cuáles son las condiciones de posibilidad de la obra de arte, poder exponer la estructura de la obra sería algo así como poder dar cuenta de la *metafísica de la obra de arte*, lo cual, si nos atenemos a lo dicho por el propio Lukács en estos fragmentos, es más que discutible. Nos llamaba la atención Márkus hacia un fragmento citado de la FA, donde parecía que Lukács se disponía a acometer la esperada parte dedicada a “la obra en sí”, relativa a esa supuesta segunda parte de la Estética, pero daba al mismo tiempo muestras de no saber cómo seguir o de verse en la necesidad teórica de postergarlo indefinidamente:

No se puede sino notar que los manuscritos de Heidelberg se interrumpen siempre cuando llegan a la discusión de la obra en sí. Es posible que la causa de ello esté en la dificultad inherente a la concepción misma (...) de la Estética. Pero hay que notar igualmente que si bien Lukács insiste continuamente en ambos manuscritos sobre el hecho de que no es su tarea analizar las relaciones de la posición estética con las otras esferas, en realidad se ocupa precisamente de tales relaciones. De los siete capítulos terminados de los manuscritos de Heidelberg sólo uno (el II de FA) puede ser considerado dedicado a la esfera estética en sentido estricto, mientras los otros no se ocupan tanto (o no sobre todo) del análisis inmanente de esta esfera cuanto (a nivel filosófico general, a nivel metodológico o de historia del pensamiento) del ‘lugar’ de ésta (...). Se tiene la impresión en definitiva de que el proyecto del autor, en cuyo centro está la obra como complejo formal, esté en profundo contraste con su interés humano e intelectual, vuelto en primer lugar a descubrir el sentido vital, el *Lebenssinn*, del arte (Fehér, Heller, Márkus y Radnóti, 1978: 135).

Estamos de acuerdo con lo sostenido en este texto, añadiendo algunas matizaciones. Tanto la sobriedad como el cuidado del estilo es mayor en EH que en FA, lo que no quita que en ocasiones se pueda notar precipitación o repeticiones en el texto —que pasaba de manera más marcada en los escritos de FA, con algunas ambigüedades y frases poco acabadas—, lo cual da una pista de que también la contención *ánimica*, ese buscar la *Lebenssinn* del arte, va a estar también mucho más contenida y va ser presentada como un mero problema *teórico*, un correa que al Lukács ensayista le habría parecido, al menos, innecesario. Por otro lado, si se hace referencia a este “proyecto”, no tenemos por qué dudar de que Lukács tuviera en mente todo el tiempo a la “obra en sí” como su centro, pero lo primero sería tener en cuenta que, como

esta parte no existe, no se puede tener claro en qué debiera consistir como para identificar los lugares donde en los otros capítulos redactados se estuviese refiriendo a ella o no; y, en segundo lugar, que con una y otra *Estéticas* en la mano que tal proyecto se llevase a cabo siquiera parcialmente es discutible —por muy necesario que queramos ver este paso en la interpretación de unos textos que viven de ese proyecto. Ocuparse del “lugar” de lo “estético” es ocuparse de la teoría, la ética, la metafísica, la lógica, el ser. Es ocuparse de la filosofía de Kant, de Plotino o de Lask —se les nombre o no en cada momento— y según avancen estos fragmentos pocas dudas habrá en este sentido. En el fondo haber decidido sobre la obra de arte, es haber decidido sobre *todo*, es haber sorteado la problematicidad del campo de lo estético, habiéndonos ahorrado la discusión previa. Y de esta discusión previa es de lo que tratan la mayoría de los fragmentos de EH.

Lukács acaba de redactar y componer estos fragmentos allá por mayo de 1918 para ser enviados a la Universidad de Heidelberg. Hay que tener presente a quiénes va dirigida la obra, y no en pocas ocasiones se hace referencia allí a las ideas de Lask y de Rickert. Hablar de las “esferas de valor” (o de valoración), de “esferas del ser”, de la “posición estética”, del “hombre entero” o “completo” es hacer propio un lenguaje que al Lukács ensayista le era ajeno.

La diferencia entre las esferas de valor y esferas del ser, que encuentra la propia formulación en la teoría neokantiana de los dos mundos, en la Estética deviene una dualidad originaria (...). Esta idea filosófica de base se remonta sin duda a Emil Lask, que era parte de la misma búsqueda que los amigos heidelbergueses de Lukács; era dado Lask en hacer coincidir la “revolución copernicana” de Kant con el descubrimiento del carácter atributivo del valor de la forma y partiendo de esto ver el fundamento de toda esfera teórica de validez en la ‘relación originaria’ entre valor nudo preformal y del otro lado la cosa no conformada; entre ‘forma originaria’ y ‘mero-material lógicamente nudo’ (Fehér, Heller, Márkkus y Radnóti, 1978: 135).

Probablemente no fuera ocioso preguntarse: ¿Cuánto de Lukács hay en esta obra? ¿Cuánto de reconocible en el Lukács de ensayos anteriores (y posteriores)? Como si hubiese cambiado de idea respecto a todo su trabajo anterior descubrimos un Lukács con un gran dominio de estas herramientas conceptuales que discute en EH sobre su propio terreno la base de estas concepciones mismas.

En el número XXII de la revista *Kantstudien* aparece en 1918, tras muchas fatigas y haber pedido ayuda a varios amigos, la necrológica dedicada a *Emil Lask*, que tanta sorpresa causó, pues en ella dedicaba un estudio estrictamente filosófico a la obra del profesor alemán, que — recordemos—, había muerto unos años antes en el frente, dejando a un lado todo matiz *personal* —también como un homenaje destacando la labor de un generoso maestro. Este *ensayo* sorprende doblemente por la sobriedad expositiva de Lukács, a quien vemos —cosa harto inusual— plegar las alas y ajustarse a la exposición de la filosofía de Lask, de la que apenas extrae consecuencias o desarrollos que no sean los que estén ya en el propio autor. El tono es completamente académico y no se permite ningún *rapto poético*. Es un texto muy interesante para contraponerlo a los dos primeros capítulos de EH, y nos permite arrojar un poco de luz y reconocer las fuentes que allí subyacen, las operaciones de crítica que lleva a cabo Lukács también cuando no menciona autor u obra concreta y arranca una discusión dada por hecho sobre, por ejemplo, “la teoría del valor”.

De entre los méritos de Lask destaca Lukács que fue el que llevó a término lo que se conoce como la “Filosofía del valor” o de “la validez” (*Geltungsphilosophie*) que parte de Kant, Fichte y que tiene en Lotze uno de los pasos de este camino, cuya tarea era “dar forma a un modelo de vida global y bien fundado, es decir, a un sistema de valores” (Lukács, 1981b: 172). De ello se deduce que se trata de un sistema de pensamiento que no quiere encerrarse en lo teórico y que pone en su centro esta llamada “esfera de validez”, que quiere sacar a la luz la diferencia entre “ser” y “valor” — y aquí se sitúa Lask, pero también Rickert o Windelband. Distingue así una “Filosofía del ser” que identifica bien con la metafísica bien con el positivismo como sus dos extremos máximos, que con todo compartirían como rasgo común una suerte de “uniformación conceptual”, de reducción que consistiría en asumir en su propia concepción central todas las otras “esferas de valor”. La diferencia entre las distintas esferas de valor demandan un nuevo análisis que de cuenta de sus diferencias cualitativas, y no hace falta seguir mucho más para reconocer aquí ese acerbo del que Lukács se hace partícipe cuando tiene que defender la autonomía de lo estético, o, en este caso, del “campo estético”. Ese ser que quiere separar radicalmente del “valor” esta filosofía, ese puro ser abstracto, se parece mucho al ser como pura indiferencia de la *Fenomenología del espíritu* que tendrá también su lugar en EH. Esta diferencia ineliminable no era, por tanto, suficiente para Lask, necesitaba mostrar la aparición

de lo cualitativamente diverso de las esferas del valor y para ello la indagación se transformó en una búsqueda de los “fenómenos originarios” (*Urphaenomene*) que subyacen en los conceptos de estas distintas esferas. Esta filosofía se reclama heredera de Kant y ve en todo intento posterior de reasumir en una “voluntad sistemática” única, en un método único, la diversidad de las distintas esferas un desvío del rumbo correcto abierto por éste filósofo que apunta a una diversidad originaria. La labor que lleva a cabo Lask en este campo abierto se lleva a cabo así:

una sólida concreción de la filosofía de la validez: se percibe el intento de recabar la cualidad específica de la validez de la esfera del derecho (...) y de establecer cómo sea la relación de tal esfera con las otras. Se trata de un enriquecimiento de los resultados a los que habían llegado Windelband y Rickert, es decir, la de la conquista de una esfera específica de validez, en sí autónoma (174).

El campo de batalla de la EH será la posibilidad o imposibilidad de un método único, y la pregunta ¿un método de qué o para qué? no es baladí, y habrá que juzgar en qué medida lo estético quiera ser también una suerte de reducción de los campos ético y teórico a sí misma.

Es también mérito de Lask el haber acercado esta reflexión al terreno de lo histórico, donde Lukács lo reconoce en cierto sentido precursor de ciertos trabajos sociológicos, por ejemplo, de Weber, aunque finalmente abandonase este camino para centrarse exclusivamente en los problemas (¿inmanentes?) de esta filosofía de la validez. La discusión sobre el valor, sobre la “lógica”, sobre la subjetividad y la objetividad en las esferas de validez y el intento de hallar algo así como un “fenómeno originario” (teórico, ético, estético) es sin lugar a dudas otro de los temas centrales de la EH, y el hecho de que se trate de todo ello en una *Estética* es una apuesta por una solución muy concreta, es haber creído hallar el núcleo de todos estos problemas y un intento de mostrarlo. Así, cuando se hace referencia a la “Lógica” —para discutirla— ésta adquiere particularidades nuevas: ya no nombra el lugar de lo abstractamente filosófico como en sus anteriores ensayos, sino que es tomada en el sentido de esta nueva filosofía, una lógica que no es “ni reflexión ni formalismo” sino lógica trascendental que se quiere heredera de Kant. Del mismo modo lo “teórico” quiere ser emancipación de la subjetividad pero sin perder su carácter específicamente “valorativo”.

Para Lask, como para todos los kantianos, la esencia de lo teórico es la objetividad. Ciertamente ve cómo el fulcro del giro copernicano de Kant está precisamente en el hecho de que la esencia de la objetividad, medida y arquetipo de todo conocimiento, ha cesado de ser algo metateórico y que la objetividad verdadera y propia se ha convertido en uno de los problemas de la lógica pura (176).

La objetividad se convierte en problema y se separa netamente el “contenido” de la “forma”, donde la forma aparece como una “tendencia al valor”, es decir como un trabajo infinito, nunca completado, pues el material es siempre inderivable. La paradoja del conocimiento consiste en que la forma (Lukács habla del “Panlogismo” de Lask) no añade nada nuevo a la materia: “El carácter de tendencia a la validez (*Hingeltungscharakter*) de la forma teórica hace que, como sabemos, ésta no pueda añadir nada ‘nuevo’ al material, sino darle sólo aquello que ésta ya posee” (179). Por ello las formas reenvían al material como aquello que las diferencia, donde se ve esa separación originaria, o más bien esa “rapsodia” originaria que estos autores ven en Kant, la fracturación del mundo de todo lo “vivable y decible”.

Otro de los problemas de EH que tienen su origen también en estas reflexiones es el de la unidad de lo sistemático, que tiene, claro, todo que ver con la fundación de las esferas de validez de las que se acaba de hablar. Se trata de cómo tomar esa separación originaria que no quiere ser mero caos, mera irracionalidad ontológica, pues en esta filosofía el material tiene una “tendencia al valor” a la validez antes de toda lógica, de modo que se habla más de lo pre-teórico que de lo irracional para referirse a este fundamento de la validez. Y el problema que se trasluce aquí es la posible recaída en posiciones prekantianas, que reclaman la igualdad entre el material y la forma. En el centro de la lógica de Lask está

el problema de la objetividad como problema de la validez. El transformarse la filosofía teórica en doctrina de la pura validez y la exclusión radical del campo de la objetividad de toda aproximación metateórica, hacen que la conformidad a valor se encuentre en general en una tal cercanía con la objetividad como la que en la lógica prekantiana subsistía entre esta última y el ámbito metafísico-metateórico del ‘ser auténtico’” (183).

Por eso habla también Lukács de la filosofía laskiana como de un “platonismo trascendental”, aunque entendiendo que no puede reducirse esta filosofía a una mera analogía entre forma y contenido, pues siendo ambos elementos *del* juicio, dándose pues en el juicio, es menester apropiarse de algo anterior a todo juicio, relacionar el juicio mismo con el “fenómeno originario”. En cuanto al problema de la dualidad sujeto y objeto, también reconocible sobre todo en los dos primeros capítulos de EH (también en el II de FA), hay también intento por entender por “sujeto” y “objeto” como algo no reductible a esa dualidad, un sujeto no entendido en sentido psicológico o gnoseológico sino como un elemento del juicio que remite al *material*, donde ese otro elemento del juicio que es el predicado se referiría a lo categorial, a pesar de apuntando en el fondo a esa búsqueda del fenómeno originario que se detecta más allá de todo juicio.

Por último, también se aprecian en EH referencias a la distinción entre el problema “*aletheiológico*” del gnoseológico, que distingue el problema de la verdad del problema del conocimiento, decantándose por la indagación de la verdad (de la lógica como *aletheia*) y no por el problema del conocimiento. El conocimiento se detiene en el juicio, de suerte que requiere de una indagación trascendental que vaya más allá de esta esfera de valor, que tiene como reverso el problema de la existencia de un “intelecto intuitivo”:

Nos preguntamos si para un intelecto intuitivo, para un conocer que no procede por juicios y que no es discursivo, es posible encontrar un lugar adecuado en la esfera puramente teórica. Y ya en este tipo de cuestión se hace evidente como por nuestra parte se tiene como objetivo volver a aquel controvertido punto de contacto entre la fenomenología y la filosofía trascendental, y, sin embargo, dado el estadio aún poco elevado de todas las discusiones en trono a este problema no es posible aventurarse sobre tal terreno como para intentar responder a la objeción sirviéndonos de presupuestos (reinterpretados según el modelo de Lask) de la filosofía trascendental (190).

Basta este texto para ver también la influencia, no ya de Lask, sino de esta filosofía en general, sobre muchos otros pensadores relevantes del siglo XX, pero que, en lo que a nosotros nos interesa, conduciría al Lukács de EH a una discusión con sus presupuestos y, partiendo de ella pero yendo más allá, a discutir con Kant y la *Crítica del Juicio*, encontrando en la Estética el lugar indicado para ensayar una solución a estas cuestiones. Se entiende así algo más este intento

crítico con que comienza EH y el apuntar más allá de una “teoría del conocimiento”, donde *lógicamente* este conocimiento intuitivo quedaría descalificado de raíz. Se trataría de saber si en el hacerse objeto del objeto en el juicio hay un camino no constreñido a traducirse en esta forma discursiva. Esta es la herencia de la *Geltungsphilosophie* que aunque pueda en muchos sentidos parecer “superada” en ciertos casos plantea unos términos y unos conceptos para la discusión fructíferos que dejan a Lukács en deuda con Lask.

6. 4.— LA ESENCIA DE LA POSICIÓN ESTÉTICA

Cabe preguntar hasta qué punto esta filosofía *se acomoda*, por así decir, a la filosofía lukácsiana, pues de lo que no cabe duda es de su influencia, tanto en la medida en que se hubiese apartado de ella en sus ensayos, como en la medida en que en EH habría de discutirla bajo sus propios presupuestos. En EH Lukács llevará a cabo una defensa de la autonomía de lo estético como ya hizo en FA, pero los términos en que lo hará serán otros, la cuestión de fondo irá más allá, se despegará de su relación con la *Erlebnis* y del rapto verbal del ensayo.

La pregunta con la que comienza la que hemos llamado “segunda introducción”, es decir, el capítulo I de EH, es la misma que en FA: “Existen las obras de arte. ¿Cómo son posibles?”, pero mientras que a esta “existencia” de la obra como el primer hecho de la estética llevaba a una reflexión sobre la realidad vivida, en FA aquí nos conduce a “una teoría valorativa pura del efecto estético” (1975a: 9). Y este estar dado no remite a una teoría del conocimiento (a una psicología) ni a su darse en la historia, sino a su “estructura específica”, es decir a la pregunta por el valor de lo estético, y si tiene sentido hacer esta pregunta como lo tiene hacerla sobre el valor de lo teórico y de lo ético. La pregunta de si esta “autonomía” del campo estético nos lleva lejos de una autonomía en sentido “histórico”, y si una y otra sean incompatibles o una encuentre en otra su fundamento. Pero la pretensión de este capítulo es la de, una vez establecida y aclarada la discusión situarse en ese campo autónomo que nunca alcanzará. Este es el presupuesto *kantiano* del que parte la investigación, tomar la obra de arte como lo incondicionado y preguntarse por sus condiciones de posibilidad, no derivando, en ningún caso, esta *dación originaria* de la esfera teórica (o de cualquier otra esfera). La pregunta por la especificidad de lo estético nos sitúa en el terreno de una discusión filosófica con los

presupuestos mismos de la filosofía kantiana (o neokantiana). En “La esencia de la posición estética” Lukács va a intentar por todos los medios separar esta posición de cualesquiera otras, para lo que tendrá que dedicarse a explicar la “relación” que existe entre las esferas de valor. Esta indagación no está exenta de numerosos problemas.

De lo que se trata es de llevar hasta el final aquella paradoja en la que consiste la obra que, expresado con un oxímoron, requiere un *Erlebsis* normativo, y los términos en que se plantea la discusión son los mismos aportados por Lask —a quien al comienzo se hace referencia en repetidas ocasiones. Entender la obra como algo dado y explicarla sobre el terreno propiamente estético es todo uno. Lukács defiende que: “una estética entendida como pura teoría valorativa puede sólo construirse sobre este terreno; toda posición de lo estético en tanto que vaya más allá de la configuración de significado ‘obra de arte’, desemboca inevitablemente en una metafísica: en una metafísica” (10). Es decir, Lukács quiere hacer teoría de lo que no admite reducirse a teoría, de lo que es pre-teórico y, por otro lado, para demostrar la existencia de una posición propiamente estética parte del “objeto estético” como lo dado —pero no del objeto “histórico” dado, de las obras de arte en plural, ni del juicio de gusto entendido como el descubrimiento *subjetivo* de este objeto estético. Lukács va a tratar de ir más allá de la tradición filosófica de la que ha bebido y más allá de esta teoría de la valoración, pero asumiendo como punto de partida la filosofía de Lask y Rickert. Esta filosofía no ha conseguido pensar la obra de arte en sí, pues si lo hubiese hecho se hubiese dado cuenta que allí se trataba de los fundamentos mismos del pensar y del existir, una caja de Pandora que desataría, entre otras obras, la *Crítica del Juicio* kantiana. Pero entendamos que cualquier definición que da de la “obra de arte” sólo puede ser agotada al final de esa exposición siempre postergada, y por eso tenemos que conformarnos con definiciones que, en uno u otro caso son insatisfactorias:

la obra de arte puede ser definida como un complejo formal con una estructura cerrada en sí, con una inmanencia aprehensible y captable en la vivencia inmediata, completa hasta el punto de que debe su propia validez exclusivamente a esta inmanencia y no al hecho de formar parte de una relación ampliable hasta ésta, o de estar sometida a un principio superior a la misma configuración de significado (12).

Esta definición dada al principio es completada por otras *sólo* de manera provisional: en otro lugar nos dice que lo estético entrega “la experiencia en cuanto tal” (36), o que en el arte “se experimenta la objetivación misma de la experiencia” (50), pero siempre intentando pensar ese momento anterior a la conformación de la objetividad, donde una “objetualidad” sin forma es pensable, del mismo modo que una pura subjetividad fuera de todo juicio. Sin duda la envergadura de esta investigación bien podría ocupar esas 900 páginas a las que hacía referencia en aquella carta a Gustav Radbruch. El concepto de vivencia que había sido tomado de Dilthey y Simmel se *revaloriza* en esta nueva filosofía que no aporta nada estructuralmente nuevo a la filosofía. Y la primera cuestión que salta a la vista es la de si lo estético es o no es una esfera de valor o la de si autonomía de su campo no pertenece a la de éstas. El doble peligro está en pensar lo estético al modo de lo teórico o pensarlo analogándolo a una *vivencia* informe que puede desembocar en un psicologismo o un esencialismo no deseados. Es un recorrido parecido al de FA pero con otros matices. Si la obra es una esfera de valor autónomo no puede serlo a costa de ser reducida a la esfera valorativa teórica o práctica, pero aquí una y otra valoración se acercan al problema de la “cosa en sí”, del límite de lo teórico y del principio de lo práctico, donde Lukács apunta a la posibilidad de un tercero no excluido. Se trata de decidir sobre “las determinaciones formales del mundo”, si unas y otras formas del mundo son reductibles o no a una de ellas, en definitiva, de cuántas maneras se dice ser. Si la objetividad en que se traduce el valor en las esferas del ser remite finalmente a una objetividad teórica, por ejemplo, o si antes de toda concreción teórica en el juicio del objeto cabe una objetividad anterior. Si lo que hay son *objetividades* distintas e inasumibles o no las hay, y en qué medida esta *objetividad* anterior (no teórica, no práctica, no metafísica) pueda ser un valor o no serlo en absoluto. En una pregunta que mira a lo lejos las sombras de AF Lukács se pregunta: ¿Qué hay más allá de la forma?

El sistema kantiano es el mejor ejemplo de la primera posibilidad de solución, y el problema de la ‘cosa en sí’ tan frecuentemente malentendido y degradado a un nivel ignominiosamente bajo e indigno para Kant, surge no como un residuo de metafísica no superada, sino como la definición, aunque no siempre felizmente formulada, de esta sustancial característica dada de lo material. Cuando Kant, en contraposición a la espontaneidad de la función formal cognoscitiva del sujeto teórico dice que la crítica pone el fundamento de las imágenes sensoriales no ya en las cosas, sino

en los objetos de los sentidos en vez del algo suprasensorial que estuviera a la base y de lo que no tendíamos ningún conocimiento, no se debe entender como que en cierto sentido sea ‘explicada’ la sensibilidad real: porque aquí viene simplemente aludido el último, el oscuro motivo originario de todo lo material, la pura y simple aceptabilidad de aquello sobre lo que reposa la sensibilidad. (17)

Y uno de los problemas fundamentales que habrá de afrontar la EH, en la medida en que lo estético apunte a este *sustrato* de la sensibilidad, es explicar cómo la obra *tiene* que ser *obra de arte* sin reconducirla a una teoría *psicológica* del gusto estético ni dar cuenta de ello desde *el juicio de gusto*, y ello desde la aceptación de que se está realizando una obra teórica que se sirve, claro, de conceptos (teóricos). Este es el engranaje que tiene que montar aquí y que arrojará como resultado la necesidad de la exposición de la estructura de la obra en sí (de la obra de arte), donde un mismo esquema de la obra y de la experiencia las vincula más allá de la esfera de valor práctico o teórico —si es que esto no es mucho deducir.

Si leemos atentamente este capítulo nos daremos cuenta de que Lukács, si bien comienza hablando *en nombre propio* y nos encontramos con un recorrido diverso del de los últimos capítulos, pronto reconducirá el análisis a una exposición muy cercana a la *histórica*, donde a Kant se van a unir los hitos fundamentales de Hegel y Husserl (también otros, como Dilthey o Descartes) para concluir que sólo “el sistema completo de la estética” —si es que acaso éste es posible— puede fundar esta disciplina:

Estas observaciones introductorias intentan únicamente indicar la posibilidad y la absoluta necesidad de una vía como la propuesta por nosotros para fundar la estética. En efecto, sólo el sistema completo de la estética conseguirá explicitar en toda su irrenunciabilidad el dilema platónico ya mencionado frente al que se encuentra la estética: que cualquier posición estética si no divisa en la obra —y sólo en ella— la única forma originaria de validez estética, acaba por transformarla en algo existente y, por tanto, por conducirla a la superación de la esfera estética como esfera autónoma, en cuanto su autonomía es la autonomía de la pura experiencia devenida significado y, por tanto, cualquier otro modo de concebir la estructura de la esfera fuera de aquello que en la obra mira al verdadero centro, prejuzga tal autonomía y la hace heterónoma (88)

Es decir, de lo existente en tanto que cabe conocimiento de ello no es de lo que se ocupa la obra, sino de la “pura experiencia devenida significado”. Por eso no es llamativo que casi siempre “la obra” sustituya a “la obra de arte” como condición de la misma, como no se puede llegar tampoco mucho más lejos, si queremos ajustarnos a los textos, en una exposición que el propio autor abortó a medio camino, sino, en el mejor de los casos, hacer algunas indicaciones y precisiones.

Lukács se opone radicalmente a una concepción hegeliana del arte y de la filosofía en EH, aunque en este capítulo, su crítica sea menos acerba. No comparte su intento de alejar de la filosofía el concepto de cosa en sí, pero toma su concepto de fenomenología para, partiendo de ahí, elaborar la idea de una “fenomenología crítica” solidaria de la filosofía trascendental kantiana:

“La problemática fenomenológica de Hegel (...) evidencia la necesidad para la filosofía de partir del *factum*, es decir, del sustrato factual constructivo de la subjetividad y de la objetividad en la realidad de la experiencia vivida” (38). La experiencia vivida es en este texto aquello dado y la estética tendría que indagar el lugar de donde nacen esta estructura del sujeto y el objeto en tanto que *objetualidades* no teóricas. Pero la realidad de la experiencia vivida no es originaria tampoco sino, en cierto sentido, artificio, es decir, no es un punto de partida válido para la investigación. La valoración no se puede derivar de lo fenoménico. Por otro lado, tampoco se defiende un caos originario. En este análisis, Hegel, que en Lukács suele ser sinónimo de sinónimo de “sistema filosófico”, le aporta las herramientas de su “fenomenología”, aunque en ésta lo predominante sea el problema de la “realización”, mientras que el problema de Lukács sea el de la “fundación” —pues en Hegel todas las formas tienen como único cometido realizar el sistema. La fenomenología está entendida en sentido hegeliano, pero no deja de tener un punto de contacto con la fenomenología husserliana en tanto que “ambas buscan singularizar un significado meta-psíquico de los actos que comparecen al nivel de la plena inmediatez” (42). Queda la duda de cómo se transita de aquí a un capítulo o una reflexión fenomenológica conectada con esta necesidad de describir los extremos inmanentes de la obra de arte (el comportamiento creador y receptivo) que intentó en FA (II), es decir el paso de la *questio facti* de la valoración a la *questio juris* que aquí plantea (44). El camino de Hegel desemboca en un “sistema teórico” que absorbe tanto la esfera de lo ético como de lo estético, pero no parece que

Lukács renuncie a las herramientas de esta fenomenología, que ha de ser crítica, para su exposición de las “figuras de la conciencia”. Así se entiende que Lukács tuviera en mente tras hacer explícita esta fenomenología del *sujeto* de la obra, realizar un análisis crítico de la obra misma, es decir del *objeto* estético, y todo ello sin derivarlo en una esfera teórica:

la autonomía de la obra de arte, su total independencia de los actos de experiencia, significa la autonomía de la experiencia (*Erleben*) en la esfera estética: los principios de la obra, tomados del sujeto estético mientras experimenta son los mismos de la experiencia (*Erleben*) (55).

No se nos escapa que hablar de “extremos inmanentes” como hemos hecho anteriormente es una suerte de paradoja, pero que es la que Lukács quiere pensar en la obra misma. La propia “fenomenología estética” es también una paradoja: la de llegar a “la totalidad concretamente realizada de la pura subjetividad referida al cosmos objetivo en sí de la experiencia” (57), a la que tendría que seguir una “doctrina de la obra”. El principio mismo de la posición estética es “el principio de la experiencia (*das Prinzip der Erlebbarkeit*) (76)”, de modo que la obra de arte: “lleva, inmanente en sí, la propia cualidad del valor, es a la vez valor y realización del valor, pero debe ser el valor mismo, devenido forma (89). La obra de arte sólo es tal en la medida en que logre dicha completud, dicha autonomía, de manera que *sea* el valor mismo, el valor que le es inherente sin depender de nada externo.

Según lo entiende Lukács, el “sistema” que se pretende realizar aquí se quiere heredero del sistema kantiano en tanto que es crítico y defiende la independencia de todas las posiciones y la imposibilidad de su reabsorción *hegeliana*, pero tiene claro que esta formulación no es suficiente, pues, a sus ojos, este *sistema* requiere ir más allá del mero “reconocimiento” de lo diverso y preguntarse por el propio sentido de un sistema, y para ello hallar las condiciones de posibilidad de lo estético, cómo puede ligarse la obra al *Erleben*, en virtud de qué estructura o de qué raíz común. Nos alejamos como en FA de una *teoría del arte* que parta de las obras concretas (¡qué lejos queda aquí este texto de AF!) para ascender a preguntas más *fundamentales*:

Si un análisis estructural responde, por tanto, a la tarea fundamental que le subyace —se dan obras de arte ¿Cómo son posibles?— la validez de su respuesta es absolutamente independiente de la

validez de las obras de arte singulares, mientras todo juicio de la teoría del arte se queda siempre en un cierto sentido unido a la validez de la obra misma (88).

6. 5.— LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO EN LA ESTÉTICA

El segundo capítulo de EH, si nos guiamos por las indicaciones que realiza Rickert en su resumen de la tesis depositada en Heidelberg, vendría tras aquel capítulo dedicado a la “fenomenología del comportamiento creador y receptivo” que posiblemente coincidiría con el homónimo de AF y, en este sentido, a pesar de sus incompatibilidades, sería una continuación del análisis fenomenológico. Según el manuscrito III encontrado por Márkus el primer capítulo de “La idea de la obra en sí” llevaría por título precisamente “La relación sujeto-objeto en la estética”. ¿Pero trata este texto de la obra en sí? ¿Cuál es su contenido? De nuevo, del sentido de la objetividad, de la relación de lo estético con las otras esferas y posiciones, de la estética de Kant y Goethe, etc. ¿Cuál habría de ser, una vez ganada la posición estética, la doctrina de la obra? El análisis será semejante al del primer capítulo, mucho más que al del segundo capítulo de FA.

La esfera estética es una paradoja, pero una paradoja que es la que permite aparecer al sujeto y al objeto, pues de algún modo la relación entre el sujeto y el objeto sólo se da en la estética: “en sentido estricto se da una relación real sujeto-objeto sólo en el ámbito estético, porque sólo aquí el desarrollo hasta el completo egoísmo y el desenfrenado dejarse vivir de los dos elementos del análisis equivalen al pleno realizarse de la norma que determina la esfera” (92). Y el análisis lukácsiano pasa a mostrar cómo ni en la Lógica ni en la Ética hay un verdadero sujeto, el aparecer del mismo, o del objeto, porque mientras que una consiste en la tendencia a eliminar todo trazo de *subjetividad* la otra tiende a la destrucción del *objeto* como aquello indiferente. “En contraste con el prevalecer del sujeto y del objeto respectivamente en la ética y en la lógica, la estética —dice— santifica un equilibrio estático. La nueva relación sigue a la exclusión del concepto de infinitud tanto del sujeto como del objeto” (94). Pero ¿hay una doctrina del sujeto y del objeto en relación a la obra? ¿Forma esto parte de la exposición sistemática de la obra en sí? ¿Dónde quedan aquí ese comportamiento creador y receptivo que se allegaban al autor y a una teoría de la recepción en FA?

[S]ólo en la estética se da no sólo un comportamiento del sujeto que se corresponde con la norma de la esfera y que la cumple, un comportamiento que es equivalente en verdad al ser-sujeto y no sólo a una tendencia hacia la subjetividad, pero también un objeto que le corresponde, el cual, siendo objeto dado y contrapuesto al sujeto, posee un propio ser-objeto que deriva de su misma estructura autónoma y, para fundarse y construirse en su interior, no necesita introducirse en el cosmos a él trascendente de otros objetos (97).

Lukács continúa con la jerga descriptiva del “comportamiento”, en un nivel fenomenológico. Sólo esta exposición puede procurar la verdadera faz del sujeto y el objeto (estéticos). Las aproximaciones de la filosofía, incluido Kant, descuidan o reconvierten estos sujetos y objetos en sujeto u objeto teóricos y estéticos. En uno y otro caso no aparecen ni sujeto ni objetos por sí mismos, por sí *solos* que es la única manera en que pueden hacer referencia el hecho estético propio. Lukács debe ir, una vez más, más allá de la mera reivindicación de la autonomía, de la descripción fenomenológica de sus partes, pero ¿cómo hablar teóricamente de aquello que no admite teorización? Las categorías de lo teórico y de lo estético hemos de entender que no son las mismas, que son inasumibles unas para otras pero ¿se puede seguir hablando en la estética de “objeto”? ¿No es el objeto siempre teórico?

La completa independencia y extrañeza de toda objetividad teórica con la que las categorías estéticas fundan y construyen su objeto —tanto que para la teoría no es definible en su verdadera y propia modalidad de forma— son la base del carácter constitutivo de las categorías estéticas y, por tanto, de la autonomía del campo estético” (103).

Incluso en la postura más coherente, en la de Kant, Lukács ve que el *Erleben* estético está entre el interés material y moral, y que la belleza consiste en un desentenderse de lo material para llegar a la verdadera meta: la moralidad. Sólo por el “desinterés” se puede recuperar lo estético, entender el sujeto como pura experiencia que se acerca a un objeto adecuado a esa mera experiencia, a esa vivencia, al *Erleben*. Frente a lo teórico, donde los objetos remiten a una unidad que los hace ser objetos:

Para el comportamiento estético (...) la totalidad o el sistema de los objetos posible es algo absolutamente derivado, extraño y secundario que deja intacta su objetividad; éstos pueden sólo alcanzar su completud estética porque son objetos aislados de actos puramente estéticos, de modo que, por la intención, es determinante el volverse hacia un objeto puesto como único (106).

El tipo de objetividad (teórica) es aquí indiferente, es una *posición* pero no hay un medio de la objetividad, no hay *esfera*, sino un dirigirse hacia un objeto independiente de todo, sin ninguna relación. ¿En qué nivel se sitúa, no obstante Lukács cuando nos dice que la obra de arte es un “microcosmos”, una totalidad cerrada? ¿Se puede hablar de la obra en sí, dar alguna determinación no teórica de ella? La obra es mundo porque nada la limita desde ella misma, porque es una idea del *todo*: “El carácter de microcosmos de la obra de arte —pensado al nivel filosófico de confrontación con el universo, por tanto ya metaestético— es por contra simbólico y formal, o sea, no alegórico y *de contenido*” (111). La obra de arte en su sentido no teórico, ni ético, ni en su mera reducción a la realidad vivida o a la metafísica parece ser una solución pero ¿a qué problema? ¿Cuál es el fondo de lo artístico que Lukács quiere hallar? Si lo luciferino es el lugar metafísico de lo estético ¿en qué consiste esta reconciliación simbólica?

Lukács apenas se separa de lo sostenido en el capítulo introductorio, y con la salvedad de algunos desarrollos en distintos autores no hace sino intentar ganar la posición estética partiendo del *fatum* de la obra. Vuelve a surgir la necesidad de hablar de aquello que no es la obra en sí, de aquello que no se dirige hacia lo *trascendente*, del genio, del artista creador, del receptor. ¿Qué cabida tienen estas categorías en su investigación si las perseguimos hasta las últimas consecuencias? No son relevantes para lo que aquí nos interesa ciertos recorridos que encuentran en FA una formulación análoga, a saber, la reconstrucción del creador de la obra, el salto de la obra con respecto al creador, la visión que acierta en el blanco antes de tiempo, etc. El primer y segundo capítulo invitan a pensar que, a pesar del particular tipo de operación que realiza la *Geltungsphilosophie* y que hace inteligibles muchos de estos desarrollos, Lukács se ha metido en un callejón sin salida, o al menos en una vía, cuya salida no se le antoja nada clara, pues lejos de disponer de una salida elaborada parece ensayar una nueva a cada paso, en cada alusión, en cada cita de Kant, mostrándonos, a veces, el vértigo del pensamiento que le lleva a cuestionar los presupuestos mismos de la filosofía, como el cazador que ha oído algo

valioso, pero que continuamente pierde el rastro certero de la pieza. Comienza una y otra vez el camino andado, que lo conduce a Kant, que a pesar de sus hallazgos, recae en lo teórico y en lo ético; a Hegel, cuya “fenomenología” da buena cuenta de la actividad artística —de la transformación del sujeto empírico en sujeto normativo de lo estético—, pero que la reduce a Espíritu; a Platón, Rickert, Lask, incluso, a Plotino y Kierkegaard, que sin embargo desembocan en la religión, en la subjetividad, sin encontrar el equilibrio perfecto de la reconciliación de lo estético, en que sujeto y objeto son de verdad ellos mismos precisamente porque no son, es decir, porque no se oponen tiránicamente, no encuentran la vivencia auténtica, el vivirse y revivirse de sujeto y objeto a sí mismos. La paradoja de la obra de arte en relación al *Erlebnis* consiste en que la experiencia no es comunicable, si bien hay una suerte de comunicación que posibilita la obra, una comunicación que no es intercambio teórico:

el comportamiento normativamente estético es una pura experiencia. La experiencia, sin embargo, por su mismo concepto está estrechamente ligada al sujeto (aunque ahora sepamos cómo este sujeto no pueda poseer ninguna cualidad del Yo) y, por tanto, siempre *per definitionem* es en principio algo diferente para todo sujeto, y en esta diversidad —precisamente allí donde corresponde a la norma de la estética y por tanto es pura experiencia — no es en principio comunicable (82).

Y, sin embargo, en la obra de arte se revela algo, se *comunica* algo, subyace la posibilidad misma de la simbolización, de una correspondencia que ya no es alegórica. Lukács hace suyas las palabras de Kant en el párrafo 40 de la *Crítica del Juicio*: “la forma estética que ‘hace nuestro sentimiento universalmente comunicable a una imaginación dada *sin la mediación* del concepto’ en vez de ser realmente motivada y comprendida, viene transformada en una preforma relativamente autonomizada de lo estético” (123).

La forma estética es libre con respecto al contenido, no se le impone contenido concreto, es posibilidad de vivencia, de experiencia en virtud de un *esquema*. La experiencia no se arruina en la representación, y si de alguna manera la “universalidad” de la forma estética es también “subjetiva”, ello obedece a que ninguna de ambas dimensiones es reductible por la otra, por lo que ambas sirven de preámbulo a la pura experiencia: “la comunicación sin concepto de Kant comprende exactamente este desarrollo esencial del hecho, su relación en su oposición no es

sin embargo reflexiva o del todo casual sino normativa y constitutiva” (124). Esta relación normativa, constitutiva de lo estético¹³⁹, esta comunicación entre *almas* que diríamos en otro contexto, es la potencialidad que Lukács entrevé en el hecho de que lo estético se mantenga autónomo con respecto a lo teórico y lo ético, el poder operar con independencia de ello. Se trata de un recorrido ciertamente alejado del recorrido con anterioridad, pero al menos el artículo citado afirma al final un principio de libertad frente al mundo, frente al ser, partiendo de una teoría inmanente del valor, que frente a toda esta contención reconoce la vigencia del principio de lo *luciferino*.

6. 6.— LAS IDEAS DE LO BELLO

La obra de arte es una paradoja y mantiene una relación paradójica con la experiencia. Contiene un proceso de “simbolización” de la experiencia, pero sólo si entendemos que la subjetividad y la objetividad que entran allí en juego son puras, que se cooperan en virtud de una estructura análoga pero que en ningún caso han dado el salto al juicio que proporciona el conocimiento teórico, pues esto llevaría simplemente a una contradicción, a una *metafisización* o una reivindicación de un intelecto intuitivo, o algo similar. EH se aleja de la vivencia inmediata (o le da su *verdadero* lugar) y pasa por alto la potencialidad de la obra en tanto que artefacto que imagina nuevos mundos (o fija las condiciones puras de su posibilidad), y sólo menciona muy brevemente el papel del artista creador y del receptor de la obra de arte como elementos *históricos*, no susceptibles de un análisis puro inmanente, siendo consecuente con sus intenciones. En este sentido aquello que sea *reconocido* en la obra por parte de un hipotético receptor, el disfrute como pasión subjetiva o las potencialidades políticas, pertenecen a otro orden de cosas. Pero si la estructura de la obra no depende del disfrute, si el *sujeto* es sólo el

139 Cuando Elio Matass al referirse a la EH propone que la obra de arte es el único sistema teóricamente plausible pasa por alto las repetidas advertencias de Lukács al respecto, dicho lo cual no obstaría que se le reprochase la *insuficiencia* de su explicación: “La obra de arte es ya en sí inmediatamente un sistema. El único sistema teóricamente plausible. Y en su ámbito encuentran al fin ‘conciliación’ todas las clásicas antinomias, y en primer lugar aquella enunciada (y resuelta en dos momentos diversos en la esfera ensayística) entre temporalidad y eternidad (atemporalidad), antinomia para la cual resulta decisiva la mediación de E. Lask” (Matassi, 2011: 163)

lugar de reconocimiento de la objetualidad (de esa objetividad no teórica), si lo que Lukács pretende es conocer la obra de arte en su inmanencia ¿con qué motivo surge esta tríada de capítulos sobre la idea de lo bello? La obra tal como aparecía en FA como creadora de realidad, creadora de existencias, como lugar de la nostalgia del receptor de la obra, precedía a un análisis histórico. ¿Qué ocurre con el elemento “utópico” de la obra que aparecía en FA como fundamental?¹⁴⁰ ¿Se vuelve necesario en EH tras fijar los *límites* de la obra, tras volverse relevante el sentido de esa *comunicación sin concepto* volver la vista hacia un análisis histórico?

En FA la *historicidad* de la obra de arte era una historicidad mundana, resultaba la contraposición entre su temporalidad y su atemporalidad un juego de planos que nos arrojaban el saldo de un sujeto creador y receptor también *históricos*, responsables. El análisis partía, del mismo modo aunque no de manera tan marcada, de Rickert y de Lask, pero sólo para conducirnos a otro lado. ¿Qué es esta suerte de historia de la Estética que parece estar en el lugar del análisis de la obra en sí? Lukács, como si se acordase de pronto de haber descuidado la idea de la belleza, tan fundamental *históricamente* para la reflexión sobre la estética, desarrolla a lo largo de tres capítulos —en realidad de dos, pues el primer capítulo es muy breve, quizá fragmentario— las distintas concepciones que se han tenido en la historia de la filosofía de la idea de belleza. Ni que decir tiene que todas ellas compondrán por sí mismas la historia de un fracaso, un análisis crítico, negativo, que mostraría distintas maneras de lograr que lo estético pierda su carácter propio, que sea absorbido por el núcleo metafísico de la concepción del autor tratado. La única necesidad que se aduce para la redacción de estos textos en un *sistema* que ha quedado definitivamente roto es el haber pasado por alto el concepto de belleza, cuando en los “sistemas clásicos de estética” es de importancia tan manifiesta, en lugar de haber mostrado su inutilidad para la concepción de la estética propuesta por Lukács:

el éxito de nuestro propósito, es decir, la construcción de una estética inmanente, autónoma y teóricamente fundada, que no conoce el concepto de belleza porque no tiene necesidad de él,

140 A este respecto dice Lukács en EH: “[S]i reflexionamos sobre la relación entre la ‘realidad utópica’ y la realidad subjetiva comprendemos que el carácter ‘utópico’ de esta ‘realidad’ consiste precisamente en su ser penetrada por el sujeto, y que sólo en medida limitadísima contiene aquello que es extraño al sujeto, es decir, aquel poco que basta para que pueda constituirse como algo autónomo, como algo que se le ponga en frente” (137).

podría constituir ya la prueba de la inutilidad metódica del mismos, ya que a nadie se le debería conceder el derecho de definir el concepto de perfección de la obra con el término ‘belleza’ (en este caso se trataría sólo de la sustitución de una palabra por otra, mientras el problema quedaría irresuelto) (Lukács 1975a: 135).

Ya sabemos que la definición de algo como bello no bastaba para clarificar el sentido de la obra de arte, que conducía al camino del relativismo y cuya explicitación kantiana no le parecía suficiente sino que reconducía el problema a posiciones no propias de lo estético. A ojos de Lukács el problema principal estriba en que por lo ‘bello’ se ha entendido siempre algo concreto, algo entitativo, no una mera relación no reconducible a ningún contenido, y eso es lo que le estorba, más que la palabras empleadas, la infracción de la autonomía de la posición estética. Así que de algún modo este capítulo es, si no una vuelta atrás, una repetición de los otros, un nuevo intento de fundación de lo estético de manera negativa, histórica, una nueva muestra de que, atrapar teóricamente aquello que se le escapa, la única resolución es criticar otros sistemas. Lo que tendrán en común estos sistemas es la idea central de belleza y para mostrar su inconsecuencia proyecta englobarlos en tres tipos de sistemas: el “lógico-filosófico”, el “especulativo-evolucionista” y el “sustancial-ético”.

Lamentablemente, este mismo apartado histórico quedaría incompleto; sólo el primer capítulo, dedicado a la idea lógico-metafísica de belleza quedaría acabado, mientras que el segundo se interrumpiría a mitad de una línea, si bien es cierto que se conserva gran parte del texto. El último capítulo es de suponer que nunca fue redactado. En el primer capítulo se ocupará de discutir a Platón, a Plotino o a Schelling como pensadores que hacen de la belleza un absoluto acabando por asimilarla a lo Bello y a lo Bueno, pretendiendo, sobre todo en el caso de Schelling una autonomía del campo estético que acabaría por ser reconducida a su pesar a lo teórico. La belleza aparece en este tipo de sistema como una propiedad de los objetos, aparece como prototipo de perfección, como la realización de una Idea (Platón). Lo Bello y lo Verdadero coinciden. Pero del mismo modo para Schelling, el arte es modelo de la ciencia: “es obvio que ‘la verdad y la belleza sean sólo dos modos diversos de considerar el Uno Absoluto’” (142), cita Lukács de la *Filosofía del arte* schellingiana. Si el arte muestra la verdad lo obtenido será a fin de cuentas *lo verdadero* pero no *lo artístico*, viniendo a coincidir el filósofo con el artista,

posiblemente no en beneficio de estos últimos. Por otro lado, el reverso de esta concepción sería una estetización de lo teórico, que se muestra claramente en el *horror vacui* que puede dominar la concepción del sistema:

Puede plantearse la cuestión de si la idea de sistema nazca de paralelismos, de repeticiones en cierto sentido rítmicas, de correspondencias que se mantienen recíprocamente en equilibrio, de la armonía y de la totalidad unidas, es decir, si la idea de ‘arquitectura’ del sistema no derive también de motivos estéticos que no son realizados en el ámbito adecuado y que sólo aquí encuentran su pleno cumplimiento (147).

Por tanto, esta analogía de lo estético con lo teórico tendría un doble reverso que actuaría en perjuicio de la autonomía de ambos campos, donde frente a lo teórico, que siempre es perfectible se presenta un campo ya acabado, inmanente, completo en sí. Todas estas concepciones remiten a una verdad intelectual que acaba por ser encontrada en lo bello de manera que hasta la misma realidad puede llegar a aparecer como obra de arte. El problema no es tanto pretender ir más allá de la dualidad sujeto-objeto como querer encontrar esta *intelección* en lo teórico, que pasa por alto la dualidad del pensar discursivo, la insuficiencia de lo teórico, que supera la objetividad sólo para caer en una metafísica. Lo estético hace, del mismo modo, saltar la “aporía del antropologismo” presente en algunos de estos sistemas:

La completa separación (...) de las formas de todo lo que refiere al hombre entendido como puro y simple ser humano pone a la forma estética —tomada por la teoría, identificada o puesta en paralelo con ella— frente a un nuevo dilema: o necesita desvincular la esencia de la forma estética, de la belleza, de cualquier ‘sensorialidad’ y, por tanto, de cualquier relación necesaria con lo ‘humano’ (...) o bien necesita ver en lo estético ligado a lo sensorial-humano una pura y simple preparación para lo teórico puro o una de sus modalidades inferiores (158).

Esta autonomía de lo estético hay que ganarla teóricamente pues incluso en Kant no está del todo lograda. Por eso la tarea pendiente es fundar la estética como esfera autónoma del valor (o del *valor* como había señalado antes). Es necesario que el arte: “aumentando en concreción conceptual y entrando en la estética, lleve a la disolución del tipo de sistema platónico de la

teoría de la belleza” (167), un Platón que en el fondo lo que reprochará al arte será su *insuficiencia* teórica, y que sirve de modelo para todos estos sistemas.

Más allá de lo poco o muy matizado del tratamiento de estos autores que busca más que nada mostrar una tipología que llegue al fondo de la crítica de un sistema que asimila lo bello a lo verdadero, este texto —con alguna excepción— no desarrolla o aporta nuevas conclusiones a lo ya visto con anterioridad en FA o EH, mucho menos al *plan* de la obra. De este modo, no se desviará mucho en el segundo tipo de sistema de la crítica a Hegel —en quien tendrá su blanco este capítulo— ya realizada con anterioridad. En “La idea de belleza especulativo-evolucionista-filosófica” este tipo de sistemas se librará de la “abstracta trascendencia” del anterior tipo de sistemas sólo para reunificar teoría, ética y estética en un sólo sistema que tendrá a su base el Espíritu que será la efectiva unión de esencia y existencia. De manera inversa pero con idéntico resultado a lo ocurrido en el anterior sistema, el arte le lega al sistema su coherencia, su inmanencia, aunque desde la explicación del propio sistema es el arte el que recibe una estructura análogo al mismo. En este sistema el deber-ser infringe la unidad “metafísico-ontológica” del sistema apuntando hacia un afuera, intentando mediante el “proceso histórico” suplir la carencia del sistema: “pero cada vez debe figurar como el lugar del deber ser no cumplido, donde poder ser salvado, cada vez, de su propia superación en un en sí y por sí, dotado de la característica de la obra de arte, de un momento constitutivo en sí mismo” (180). Tanto la “riqueza” histórica como el arte acaban por ser absorbidos y nihilizados en el movimiento del sistema. Por este mismo motivo, de modo análogo a lo ocurrido con el deber-ser, a este sistema se le hace necesaria la historia para horadar la autonomía de lo estético, su suficiencia, lo que se aprecia

en la necesidad metódica de reintroducir continuamente en el sistema la historia, en calidad de nivel de realización de la conciencia, no aún perfectamente completa pero siempre en la dirección del pleno cumplimiento, entre esencia y existencia, al fin de romper la inmanencia estética de los momentos particulares (181).

A este sistema se le hace consustancial el concepto de infinitud, de la cuantificación que pueda devenir infinita, legado de esta necesidad *histórica*. Lukács dirá de Hegel que funda la “filosofía

del arte”, lo cual seguramente explique en parte la necesidad de la exclusión de esa expresión en la EH. Es consciente de que sólo se puede refutar su concepción del arte refutando por entero su sistema, lo que ocurre en el fondo con cualquier sistema consecuente. En este tipo de sistemas, cuya consecuencia máxima es la elaboración hegeliana, se acaba por reducir la belleza a la apariencia sensorial de la Idea, y el sistema absorbe cualquier particularidad de lo estético. El heredero moderno del concepto de espíritu será Dilthey aunque Lukács no llegaría a desarrollar esta parte de la obra que habría de tratar de la historicidad del arte, remitente a un texto futuro.

Digamos para acabar que a pesar de que las diferencias e incompatibilidades entre FA y EH son muchas, es cierto que apuntan a un lugar común, a una intención común que no siempre es la declarada en el texto. Cuánto valor deba tener, por ejemplo, el papel de la *utopía* en la EH dependerá de decisiones como la de incluir o no el capítulo II de FA. Por otro lado la brecha entre estos textos y los ensayos lukácsianos, si descendemos al nivel del análisis, si nos fijamos en lo parcial quizá no sea tanta, pero sí lo es si fijamos la vista en una concepción más general de estos escritos, que está llena de problemas, tanto en relación con aquellos ensayos como en su propia estructura interna.

6. 7.— LA OTRA HERENCIA

¿Qué ha sido de este camino que ya se anunciaba en la carta que le enviaría Lukács a Ernst en aquel septiembre de 1911 en que le anunciaba que se sentía dispuesto a emprender el camino de la filosofía *científica*, a dejar de lado el ensayo y sus pasiones más *poéticas* en favor de una obra más acabada, más académica? Si bien es cierto que durante la época de redacción de EH, por razones obvias, no encuentra el tiempo de dedicarse a esta otra faceta de su hacer filosófico, también es cierto que aparecen algunos ensayos, sobre todo tras el definitivo juicio adverso hacia el manuscrito de la *Estética* presentado en Heidelberg. Lukács es muy consciente de la implicación que tiene el *sistema* en la forma del filosofar; qué entendamos por este determinará el camino a seguir. Este es el fondo que se esconde tras la en ocasiones burocrática cuestión formal de un trabajo dotado de un inicio, un desarrollo y una conclusión, que, como en alguno de los sistemas vistos en EH pueden no esconder detrás más que un prurito meramente *estético*.

¿Hasta qué punto puede el filosofar de un autor aceptar un lenguaje y unas herramientas que, en el fondo, son conceptos con los que se va a determinar la investigación, si bien sea, como se fue decantando en la investigación de las *Estéticas*, de manera crítica? Sin obviar la profundidad y la envergadura del trabajo realizado allí, que podría dar lugar a un estudio mucho más amplio, el intento filosófico del joven Lukács que hemos reconocido en todos los ensayos que se han ido estudiando, queda cortado por estos dos intentos de tratado sistemático de Estética. No puede dejar de verse aquí el origen de un conflicto que va más allá de la mera forma elegida para presentar un *tema* pretendidamente preexistente, que habría sólo de encontrar la forma adecuada para ser agotado. ¿No existe también otra herencia de pensamiento que no se traduce ni puede traducirse en un tipo de intento como el de las *Estéticas* que la propia fuerza intelectual del autor hace que tiendan a salirse de sí mismas? ¿No es esa herencia no sólo la de los poetas, los sociólogos y humanistas, que han ido conformando el núcleo del pensamiento del DM, de AF, de TN o *Cultura estética*, sino la de los propios filósofos herederos de aquel *demónico* Sócrates? ¿Qué le empuja a salir en noviembre de 1917 de Alemania para marcharse a Budapest? ¿Aquella situación *familiar* que llevaba durando un tiempo excesivo? No se puede dudar de la sinceridad por el mismo modo que no se puede dudar de la falta de ella, pero sí que es posible preguntarse ¿por qué cada vez que Lukács no se ve urgido por el mundo más convencional vuelve al ensayo?

De octubre de 1918 es un ensayo titulado “Georg Simmel” (aparecido en “Pester Lloyd”) —muy sintomático si lo comparamos con aquel otro *ensayo* del mismo año dedicado a Lask—, un ensayo sobre aquel maestro de quien por aquel 1911 había dicho aquello de que no tenía ya mucho más que aprender. Es un ensayo, junto con el que se hará referencia más adelante, que parece retomar un camino abandonado sólo momentáneamente y que tiene la particularidad de desplegar a propósito de la figura de Simmel una suerte de autobiografía filosófica, una serie de rasgos muy reconocibles en el propio autor del texto, que lo aproximan mucho más a la figura que nos hemos ido haciendo de él.

Lukács ve en Simmel al pensador ensayista que no ha continuado ni dejado abierto en la universidad un camino oficial, pero cuya influencia en pensadores de todo tipo ha sido tan fructífera que pone en cuestión aquella otra más cercana a la disciplina académica: “Simmel no ha tenido ‘discípulos’ como Cohen, Rickert o Husserl, él era una gran animador pero no era

un gran educador —y esto nos lleva a la esencia de su naturaleza— un pensador preocupado por la completud de su pensamiento” (1981: 165). Simmel es el “mayor exponente de la crisis de la filosofía moderna”, un pensador de la crisis (*Übergangsphilosoph*) con quien nadie interesado por la filosofía y el pensamiento habría de librarse sin un empobrecimiento de su obra, un pensador cuya influencia, sin embargo, sólo en muy pocos momentos (sobre todo de FA) se deja notar. Aquí a Lukács, más que la corrección teórica y la minuciosidad de sus teorías, le interesa llegar al centro de Simmel, a su espíritu filosófico, que es también un espíritu práctico, al centro de su *naturaleza*, una preocupación vital que no casa del todo bien con un escrito como el reservado a Lask, captar, en fin, “el nudo de su personalidad”:

se trata de un espíritu filosófico en el sentido más puro y auténtico, un espíritu como el que ha pertenecido sólo a los más grandes. Esta riqueza de espíritu significa la intuición fulminante y la expresión inesperada, impregnada de una especie filosófica aún inédita, la capacidad de ver con tanta fuerza el más pequeño e inesencial fenómeno de la vida cotidiana *sub specie philosophiae* (165)

Es ésta una manera de hacer filosofía mucho más cercana a sus ensayos literarios, a la Estilística, que se apodera de lo más pequeño para elevar su crítica al mundo desde la filosofía. Simmel practicaba la filosofía en este *alto* sentido, era un *animador* encontraba en las almas solitarias un sentido aplanado por el sistema del mundo, rechazando las conclusiones que éste le ofrece. En Simmel no se puede hablar de sistema filosófico, sino como mucho de una pluralidad de sistemas, y la forma no es para él un don, sino un concepto problemático, así como su pensamiento una lucha por poner en claro la tensión entre aquel principio de lo que llama nietzscheanamente la *vida* con las formas de la cosificación. Como el propio Lukács, Simmel era un *outsider* del mundo que le había tocado vivir, dentro de la cultura alemana:

La situación de la filosofía que Simmel encontró era la más mísera que se puede imaginar: la gran tradición de la filosofía clásica alemana parecía que se hubiera perdido; los más importantes *outsider* de aquel periodo (Nietzsche y Hermann) se encontraban privados de raíces y, a continuación, presos de la alta marea del más desolado y destituido espíritu materialista y positivista (167).

Hablamos de un pensador que no tiene un sistema de conclusiones que ofrecer, impresionista pero no relativista, que piensa que lo social, lo histórico no son la materia que debe sobrar al filósofo, sino la fuente de su modestia, pues el volver a las épocas del pasado, el ser arrastrado hacia los destinos ajenos se vuelve relevante cuando toda forma reificada se ha vuelto intolerable. Lukács encuentra en Simmel un pensador que se revuelve contra el “sistema de la filosofía” y que prefiere abismarse, con el placer del pensador, en lo pequeño, en lo cualitativamente diverso, ver cómo se abren ante él campos nuevos, campos con los que ningún sistema ya cerrado podía haber soñado, que imagina más allá algo que llama la vida, pero que podría ser llamado también de otra manera, y que acepta que nunca habrá en el pensamiento un sistema completo sino sólo lo cualitativamente único: “este nido de relaciones es un laberinto, y no puede devenir sistema”, nos dice Lukács, un laberinto que no dejará de descubrir nuevos caminos; un laberinto que se sueña laberinto, no trampa mortal. Un “juego” que no casa nada bien con la seriedad académica.

Lukács descubre en Simmel el origen de una “sociología de la cultura” que no es un plegarse a las máximas de lo temporal sino un despegar desde lo mínimo, desde lo aparentemente despreciable por la historia, que señala poderosamente la ruina, y que tiene en Max Weber, en Troeltsch o Sombart a algunos de sus herederos. Hablamos de una sociología que sólo ha podido emprender un pensador no sistemático, en donde “la importancia innovadora de su modo de pensar se exterioriza menos en sus obras histórico-teóricas que en las ensayísticas”, un pensador cercano a la Estilística, cercano a un Lukács mucho más reconocible:

El modo en que Simmel entiende a Goethe y a Kant, a Miguel Ángel, Rembrandt y Rodin, no es el de lo histórico que los incluye en la continuidad de un desarrollo temporal o los considera como figuras de una determinada época; tampoco aquel sistemático que despedaza su obra, que la separa de toda temporalidad en su normatividad a priori. El impresionismo de Simmel ve en cada uno de estos genios una posibilidad determinada —eterna y a priori— en su mostrarse ante una totalidad de la vida: su pluralismo no se relaciona sólo con la modalidad singular de la posición sino también con las relaciones entre el individuo dentro de cada tipo de posición (170).

No nos es indiferente la imagen del mundo de Goethe o de Kant, su posición ante la vida, ante su mundo, ni tampoco si este mundo ha entrado en crisis, cómo sean todos estos autores una respuesta y qué tiene la literatura o la filosofía que decir aquí, por qué ninguna de las dos puede sellar la última palabra.

Este fértil camino que Lukács ha encontrado en Simmel y que no ha olvidado, que le ha alejado de la filosofía más académica descubre otra tradición en la filosofía, que a veces hace uso de la metáfora o de la alegoría, de manera rayana con la sociología o la literatura, y que no quedaría definitivamente interrumpida hasta el final del año 18 en que se afilie al Partido Comunista Húngaro, momento en el que sus escritos cambian de rumbo, se pierde la pista de la literatura, incluso de la filosofía, y aparece la palabra “política”, es decir, un tipo de reflexión *estratégica* que muy poco tiene que ver con ese laberinto infinito que nos va descubriendo mundos nuevos; ahora es la realidad la que tiene trazada ya su curso y de lo que se tratará en todo caso es de *acelerarlo*.

6. 8.— EL FINAL DEL CUENTO

¿Qué ha pasado con la novela, con el cuento y con el *romance* desde que Lukács escribiese TN? Casi como si esta tradición de la que hablamos hubiese seguido viviendo su propia vida de repente cristaliza en el año 1918 en largo ensayo sobre el cuento (a propósito unos cuentos de Béla Bála^zs), que es publicado en una recopilación de ensayos en húngaro que recoge escritos de distintas épocas y que lleva por título: *Béla Bála^zs y sus detractores*. El ensayo a que nos referimos se titula precisamente “Béla Bála^zs: siete cuentos¹⁴¹”. Lo sorprendente de este escrito es, en primer lugar, el retorno de Lukács a la lengua húngara —algo que en mayor o menor medida había dejado de hacer— y, en segundo lugar, sin negar del todo el análisis que ha ido haciendo del cuento y la novela, el aparente olvido del *proyecto* sobre Dostoyevski, anunciado al final de TN. Ya en el ensayo de 1916 sobre la Ariadna de Paul Ernst el análisis de la realidad había cedido el testigo a este último drama moderno que se aproximaba a la forma del *romance* —no lo olvidemos una forma híbrida, mestiza entre el cuento y el drama, entre la comedia y la

141 En el original “Béla Bála^zs. Hét mese”: siete cuentos, fábulas o cuentos de hadas. Aquí simplemente cuentos para abreviar.

tragedia, la forma poética en que era vertida en Ernst la contradicción de la propia época: “todas las formas literarias comprenden una de las posibilidades inherentes al significado de la vida y la vuelven concreta y vivible, incluso cuando la manifestación formal se basa —como en la novela— sobre el poder del caso que domina la vida (1995: 105). Esta *epicización* del mundo que era reconocida en la obra de Ernst encuentra una suerte de freno en lo que se va a llamar aquí el “cuento”, casi un milagro que apenas va a encontrar realizaciones concretas en el mundo. El cuento era una especie de reverso *épico* de la novela, una celebración de la fisicidad del mundo que en su pluralidad no devenía mera nada como en la novela, no era mero caso. ¿Cómo celebrar el mundo sin que su falta de sentido nos deje consternados? Sólo si nos detenemos en su aspecto externo vemos que no posee como el drama dimensión interior, que los personajes no viven un desarrollo y que lo ornamental se enseñoorea del texto. Lukács va a dar un paso más allá del consumado en sus anteriores textos donde aparecía el cuento y lo va a oponer tajantemente a toda otra suerte de literatura. Nuestro autor va a volver a descubrir la potencialidad *política* de la literatura en un género inesperado: si toda la literatura toma su significación de la vida, de una de sus muchas posibilidades, el cuento pone, como hace la novela, el carácter accidental de la vida, la falta de sentido en su centro, la historia natural, pero con la diferencia de que aquí no hay una remisión a ninguna vida externa, sino la fundación de algo completamente nuevo y *sin sentido*, sin lazos con ninguna realidad empírica o vital ni con ninguna trascendencia metafísica. El cuento no va a ser una obra revolucionaria pero va a mostrar frente a los otros géneros de la manera más nítida posible el principio de la acción libre, de lo *nuevo en el mundo*. El cuento, ya lo sabíamos, tiene una profunda necesidad interior, tiene unas leyes inquebrantables, pero estas leyes no tienen su fuente en nuestro mundo, sino que son leyes de otro, no uno trascendente sino aquel que el propio cuento consiste en mostrar. Aquí no hay una necesidad inmanente referida a cosas reales, la necesidad es una necesidad que sólo superficialmente es formal, exterior sólo para nosotros. El cuento se va a oponer a toda otra forma literaria, pues no va a destacar un hecho de la vida, sea el caso, sea la acción elevada, sea el instante sensible, sino que en éste, cualesquiera de estos *hechos* serán problematizados:

[E]n el cuento son (...) estos datos fundamentales devienen problemáticos. Naturalmente esta problematicidad se manifiesta sólo sobre el plano de la teoría de los géneros, cuando se trata de

comprender la forma del cuento desde el punto de vista de su estructura o, en otras palabras: esta problematicidad es la base sobre la que se apoya el procedimiento estilístico del cuento, el punto en el que comienza y al que vuelve (en el sentido literal del término, su principio) (106).

Es decir, que desde el mundo inmanente del cuento éste no es problemático, dibuja una suerte de mundo homérico que nos recuerda mucho al indicado al inicio de TN donde la riqueza no es división y la ley no es imposición. ¿Qué hecho de la existencia humana revela el cuento, si es que revela alguno? El cuento muestra un mundo homogéneo, un mundo sin Dios, en todo caso con dioses, un mundo donde las cosas que aparecen y las leyes que las gobiernan no son las leyes de nuestro mundo ni de otro distinto del suyo, un mundo no fracturado donde por eso mismo la riqueza ontológica y ética puede aparecer como tal. Por eso lo llama en ocasiones Lukács “una nueva *empirie*”, que de alguna manera, a pesar de su disparidad, se corresponde con la nuestra. El cuento descubre lo empírico de este mundo siendo otro, descubre una manera de mirar novedosa a nuestro propio mundo. Literariamente esto se traduce en el uso de lo mágico, que no es trascendencia y que refiere a esa rígida ley del cuento que conforma el ser de su mundo. Si lo mágico es “dominio sobre lo irracional” esto no es conocimiento de una trascendencia oculta, sino dominio del propio mundo *racionalmente*. En el cuento se ve lo maravilloso de la ley, lo que sólo deja de asombrar cuando se ha cosificado, y el principio de la acción en el mundo. Las leyes del cuento no son más sorprendentes que las nuestras propias, pero son *otras*. El cuento descubre “un mundo nuevo”. Por eso el cuento no debe confundirse con “el mito” (o con “la leyenda”) que es fundador de *nuestro* mundo, ni con lo que llama “lo espectral”, que aparece en algunos *cuentos* modernos y novelas, que está más allá de nuestro mundo pero que sigue emparentado con nosotros, que tiene poder sobre nuestro mundo, y por eso nos aterra en vez de causarnos asombro. El cuento muestra la “prisión” en que vive nuestra razón, declara que existe *lo otro*, la diferencia:

‘Érase una vez’, así se inician los cuentos, y esta negación de la realidad presente es más que una simple falta característica que todos los géneros épicos tienen en común. Este ‘érase’ no es un presente que ha devenido pasado, que ha perdido toda actualidad, sino algo que no ha existido nunca como presente y que nunca podría —en sustancia— transformarse en presente. Esta es la razón por la que en el cuento el concepto de ‘nuevo’ no tiene ningún opuesto. Todas las otras

‘novedades’ tienen origen en el tiempo y son hipostasiadas dentro de una realidad temporal, son nuevas en relación a una otra cosa. (110).

El cuento trae un nuevo mundo en forma de una nueva naturaleza donde el ser y el existir van de la mano. El cuento es la conciencia de que se puede salir de la “prisión” de nuestro mundo y, de este modo, nuestro mundo impuesto se transforma en mundo *elegido*, porque ahora *podemos* elegir ocuparnos de él. El cuento tiene dentro de sí “la profunda melancolía de la liberación” y es, a la vez, la conciencia de que la realidad en la que vivimos no es la única posible, es una posibilidad separada de nuestro mundo. No es religioso porque toda religión busca una trascendencia y éste es mundano, por eso es, en cierto sentido, anterior a la religión: “tiene algo que penetra de manera más auténtica en las raíces del mundo” (113). La necesidad de redención, la necesidad *humana*, nos dice Lukács, es nuestra, pero el cuento sólo muestra el principio de lo nuevo, también anterior a cualquier ley de nuestro mundo. Es, de nuevo, como si en el cuento se jugase lo que significa ser, cuál va a ser la realidad del mundo. Para nosotros el cuento *es alegoría* porque es un significado perdido para siempre, como la Grecia homérica un mundo anterior a la separación del alma y el mundo, de la trascendencia y la inmanencia, cosmos y naturaleza. El cuento es un resonador que aparece en el mundo cuando la realidad se ha disgregado, cuando se ha partido, y por eso está lleno de nostalgia. Como ocurría en AF lo literario expresa la nostalgia del alma que no tiene lugar en el mundo y que tiene la opción de volverse al interior, de reflexionar, o volverse hacia afuera y encontrar en su circunstancia un mundo nuevo.

Existen épocas (y son épocas en que el destino del mundo alcanza su verdadera y más íntima forma) en que el desarrollo de la realidad no sigue más este desarrollo inevitable y de un único sentido, épocas que parece que han sido puestas delante de una elección, que deben decidir si se debe continuar sobre la vía de nuestra realidad o más bien invocar un sentido radicalmente diverso (115).

La novela ya no parece servirle a Lukács, quien la mete ahora en el mismo saco que a otros géneros, y que parece haber sido un nuevo campo en que se ha fracasado —¿un fracaso inevitable?—, un campo abierto que no cabe duda de que podría haber vuelto a retomar en el

futuro. Pero ante la esperanza del mundo del cuento, un Dostoyevski sólo dibuja “los motivos psicológicos del fracaso”. Desde sus primeros ensayos la literatura que busca Lukács es aquella que lleva al límite las contradicciones de su mundo, pero también la que abre un principio de esperanza. El cuento es precisamente la maravilla de la teoría, la atención a lo más pequeño del mundo, la sorpresa de la diferencia y, a la vez, la reconciliación con la realidad, es un retorno a casa para los que no tienen casa:

El contenido de cualquier verdadero cuento es la pérdida del alma en el país sin límites del alma, su tremenda soledad dentro de la maravillosa y, sin embargo, extraña unidad que la lega a estas regiones, en fin, su definitiva vuelta a casa que resuelve todo, que hace olvidar todo, su disolución dentro de este cosmos homogéneo (117).

6. 9.— LA POLÍTICA

En diciembre de 1918 Lukács entra a formar parte del Partido Comunista. Un poco antes, en octubre de aquel año, había entrado a formar parte del movimiento pacifista conocido como “Los caballeros de Europa”. Muy poco después un artículo titulado “El bolchevismo como problema moral” veía la luz, donde, si bien se aprecia ya claramente un cambio de tono y de tema con respecto a toda su producción teórica anterior, se pone en solfa al movimiento bolchevista, sus contradicciones y pobreza teóricas internas. Y tan sólo unos días más tarde, tras recibir la carta de Dean Domaszewski en que se rechaza definitivamente su solicitud para obtener un puesto como docente en la Universidad de Heidelberg, se afilia al partido mencionado y redacta un texto de título “Táctica y ética”, con que pondrá definitivamente fin a su etapa juvenil tal y como aquí la hemos entendido. El cambio no es sólo un cambio teórico, si es que esta expresión tiene sentido, sino vital también en el sentido más literal. En él Lukács se jugará la propia vida. Quien quiera conocer matices de este proceso quizá no tan repentino puede acudir a las fuentes biográficas disponibles¹⁴². Consideramos que aquí se ha dicho

142 Durante los últimos años de la guerra Lukács vaciló entre dos alternativas respuestas a la época de la completa pecaminosidad: unirse a una pequeña comuna agrícola (la utopía en el microcosmos) o abrazar la acción directa para cambiar el mundo (la utopía en el macrocosmos) (Congdon, 1983: 132).

suficiente sobre ello. Intentemos tan sólo dar cuenta del cambio, apuntar el sentido vital y teórico que tiene. Éste es una renuncia a la filosofía, a la literatura, a la sociología como herramientas de cambio, a la teoría como conciencia y alma del mundo, como movilizadora y agente crítico de cambio, y una apuesta por algo distinto, una apuesta y una elección práctica por la certeza, por la seguridad de la lucha política que se sabe en el camino correcto, que sólo es incierto en su realización práctica —pero que no duda de la posibilidad de ésta. Es un modo de aceptar su misión, su destino político que *implica* necesariamente un abandono de la literatura, de la teoría, que si no son, en el mejor de los casos, ociosos, son un freno, un impedimento. Literatura o teoría solo pueden ser puestos al servicio de una nueva ética y políticas, esa es la *táctica*. El deseo de cambiar el mundo, la situación de crisis no ha cambiado, pero sí las armas, la teoría se ha revelado impotente, la literatura sólo un apéndice innecesario. Éstas sólo pueden venir en la ayuda del *cambio real*, y Lukács se entregará él mismo en esa apuesta.

1918 es el comienzo del fin sellado por la propia marcha a Budapest. Allí conocerá a los que habrán de ser sus compañeros de partido, conocerá a su futura mujer, su vida futura, conocerá a Ernő Seidler (el hermano de Irma, quien le introduciría en el movimiento revolucionario de Budapest) y comenzará una nueva andadura teórica que le llevará a mezclarse con los círculos de su amigo Balázs y a participar en las discusiones llevadas a cabo en la Escuela Libre de Budapest. “Sobre el idealismo conservador y progresista” recoge la intervención de Lukács en dicha Escuela en el contexto de esta discusión. Aquí se descubre a Lukács hablando de política, de ideología, de socialismo, metido en una discusión que descende a la inmediatez de su contexto social e intenta elevar desde ahí una respuesta teórica ajustada a ese momento. Estas charlas e intervenciones se solapan en el tiempo con algunos de sus últimos ensayos de este año, y abren el camino que habría de seguir en los siguientes y que lo alejarán de manera definitiva de la literatura. En esta ponencia en húngaro se reconoce a un Lukács que se toma muy en serio la discusión de una serie de problemas que, como en “El bolchevismo como problema moral”, está comenzando a meditar¹⁴³. Realiza allí una ponencia sobre la diferencia

143 “Es necesario establecer —dice allí— rigurosamente dos tipos de distinción: en primer lugar, afirmar la total independencia de la esfera de la validez de la metafísica; en segundo lugar, subrayar la notable distancia que existe entre

entre teoría y práctica, sobre la teoría de la validez y la metafísica, sobre el sentido de lo práctico como *deber ser*, para acabar por hacer una defensa de la filosofía trascendental que ha sido acusada de “conservadora”. Lo más interesante de esta conferencia es ver surgir el concepto de “acción directa ética”, una apuesta por la ética como opuesta a la política, representante de lo institucional. Piensa en las potencialidades de ésta como un tipo de acción que debe ir más allá de lo institucional porque éste, por su propia lógica, tiende a la conservación, al enquistamiento, que se vuelve un obstáculo “indigno”. Se aprecia todavía la imparcialidad del profesor explicando pacientemente un tema, que quiere descubrir todas sus potencialidades, llevar a cabo una crítica aguda e imparcial, que intenta no tomar partido pero que, sin embargo, empieza a tomarlo. Hegel aparece como el defensor de la doctrina del Estado como la verdad y por eso Lukács no le tiene ninguna simpatía. Quiere pensar en una *acción* que no sea la mera política externa, en una *política* que no sea una mera defensa de las instituciones. La postura opuesta es la del “idealismo ético”: “El idealismo ético es una revolución permanente contra lo existente en cuanto tal, en cuanto algo que no alcanza su ideal ético, y, desde el momento en que consiste en una revolución permanente, una revolución absoluta, puede definir y corregir la orientación y el camino del verdadero progreso, aquel que no alcanza nunca un punto de equilibrio (Cerutti, Claussen, Krah, Negt, Schmidt, 1997: 109). Lukács empieza a tomar partido, *voz propia*: esta crítica tiene por máxima el que “nunca por ningún motivo —dice— el hombre debe convertirse en un instrumento”. Este será el principio que siga cualquier movimiento “progresista”. Este será el comienzo de la progresiva concreción de un principio moral que empiece a aportarle certezas.

Por eso también es clave poner en relación “El bolchevismo como problema moral” con “Táctica y ética”, para mostrar la rapidez con que empiezan a llegar esas convicciones, a las que les estorban las diferencias. La urgencia de la realidad no se acomoda bien a la atención a un problema concreto que proponían sus ensayos. El primer texto quiere ser todavía un texto teórico en un campo nuevo para el autor donde se enfrente a las paradojas de un movimiento político, pero todavía no a su *realización práctica*. En muy pocas ocasiones nos había hablado

la esfera contemplativa (teórico-estética) y la esfera práctica (ética, política) (Cerutti, Claussen, Krah, Negt, Schmidt, 1997: 101)

Lukács directamente de movimientos políticos o de ideologías. Había, sí, algunas reflexiones diseminadas, por ejemplo en DM a propósito de Bernard Shaw, donde hacía una crítica del socialismo pero más como elemento conformador de la visión de un poeta que como movimiento político, o cuando dejaba escapar algunas palabras sobre el marxismo: "la síntesis más cruel desde el catolicismo medieval", la llamaba allí. "El bolchevismo..." es *un tema de actualidad*, que diría un periodista, un acontecimiento que lleva a sus espaldas una ideología que, como tal, puede ser sometida a crítica, puede ser explicada. Y eso es lo que, en principio, se intenta, pero que involucra una decisión sobre el sentido de la historia, pero no sólo esto. La elección del asunto, el haberlo dado por hecho ya en el texto como *fatum* que ha de desarrollarse, la discusión *política*, en el fondo lo ha decidido ya todo. Si bien se hace una crítica del bolchevismo y se destacan sus contradicciones ya se puede apreciar aquí *in nuce* el cambio operado en Lukács, la cercanía del *salto*. Lukács ha aceptado ya los nuevos términos de la discusión —y aceptar las preguntas es de algún modo aceptar ya las respuestas— aunque sea para negarle validez, aunque sea para replantearla: a pregunta pos si la situación económica y social está lo suficientemente madura para la pronta toma de poder: "la pregunta por si la situación económica y social está lo suficientemente madura para la pronta toma de poder es *a priori* insoluble" (2015A: 245)¹⁴⁴. El elemento de *conciencia*, de "voluntad de realización inmediata" —que tendrán tanta importancia en su clásico posterior, HCC— determinan que no se pueda decidir con absoluta certeza sobre la *madurez* de una situación histórica. La *teoría* es consciente en este texto de constituir un problema *moral*, un problema de responsabilidad, de urgencia. Aún se escucha en este texto la voz del ensayista que navega sin apenas seguridades, pero ya se escucha también la voz del revolucionario que ha encontrado su rumbo:

Si Engels vio, con razón, en el proletariado al heredero de la filosofía clásica alemana, esto es porque en el proletariado se ha hecho realidad aquel idealismo ético —que elimina toda dependencia terrenal— con el que Kant y Fichte querían cambiar de raíz —metafísicamente— el viejo mundo. Ahora se ha convertido en acción lo que antes era sólo pensamiento; ahora se ha

144 Contrastamos la traducción española (Lukács, 2015A), que no es traducción directa del húngaro sino de la traducción alemana, con la italiana, que es traducción directa (Cerutti/ Claussen/ Krah/ Negt/ Schmidt, 1997). Modificamos levemente el texto.

ido de manera directa a la meta de lo que antes —a través de Schelling estéticamente; a través de Hegel bajo la forma del derecho público— había sido desviado del camino del progreso y vuelto reaccionario (247).

Lukács no discutirá en este texto la *ética del socialismo*, ni el camino expedito abierto por él, sino las particularidades *éticas* del bolchevismo. El teórico planteará una distinción en la interpretación de Marx para intentar salir de el callejón en que a veces se meten sus intérpretes: “la lucha de clases y el orden social socialista (...) no proceden del mismo campo conceptual”, es decir, uno pertenece a la filosofía de la historia, a la explicación del movimiento de lo histórico mediante la lucha de clases, y la otra a la sociología, donde habría que identificar su peculiar *tendencia moral* (246). Es decir, que Lukács cree necesaria la introducción del elemento *ético* al mero elemento histórico que por sí solo no garantiza que con un cambio de clases se vaya a acabar la opresión, en caso de que se haya decidido que con el proletariado habrían de venir a acabarse *las clases*. El presupuesto que sí acepta ya Lukács es que para el fin de la opresión es condición *sine qua non* la victoria del proletariado, al que habría que añadir “la *voluntad* de un orden mundial democrático”. Lukács se está deslizando de la teoría, de lo desinteresado, hacia la estrategia gracias a que ha descubierto “la meta verdadera”, que cualquier otra *lucha de clases* no busca este orden social democrático. Pero ¿por qué el bolchevismo? Porque es el problema moral más urgente, el que decide entre los caminos de la realización de este orden nuevo con el uso del terror o de los medios democráticos, lo que nos conduce a un callejón sin salida, pues

puede suceder, sin embargo, que la mayoría de los hombres no quiera todavía este orden nuevo y, puesto que no queremos gobernarlos contra su voluntad, debemos esperar hasta que la humanidad realice aquello a lo que nosotros siempre aspiramos y reconocimos como única solución posible (248).

¿Se puede pedir detención a un movimiento? Estamos en una aporía, pues cualquier tipo de desvío del camino sólo puede conducir a otro camino, cualquier detención a una solidificación de estructuras no deseadas, y, sin embargo, el camino del terror es insostenible. No sólo el moralista sino también el teórico sabe que *del mal no sale el bien*, que la del bolchevismo es una

“suposición metafísica de que de lo malo puede surgir lo bueno (200)”, y esto es lo que propone el bolchevismo, por lo que la voz del teórico se encuentra por última vez en este texto con una incerteza, sabe que un acontecimiento histórico no genera *de iure* legitimidad moral, que no es asunto moral sino uno teórico “calificar lo malo como malo” y que el futuro es mera cuestión de fe, de esperanza.

¿Está por tanto tan alejado este texto de “Táctica y ética”, su primer escrito tras su “conversión”, como se la ha llamado a menudo? Es su continuación pero, en cierto sentido, es también su opuesto. Lo que se va a perder con respecto a él en “Táctica y ética” es precisamente esta convicción de que del mal no puede surgir el bien, y si allí el filósofo sólo llegaba a proponer “renuncia y altruismo” ante la patencia del sofisma, aquí se propondrá sacrificar el *espíritu*, la razón y el alma, en los altares de *ideas más elevadas*. Ahora se tratará de “táctica”, del marco para la táctica cuando tenemos ya el “fin último” de nuestra acción para el que ya no caben salvedades. Las categorías y los conceptos teóricos elaborados por el filósofo se ponen también *al servicio* de este fin último. Ahora hay un criterio, también *ético*, para la acción, y la filosofía y la literatura deben ponerse al servicio de causas más altas. Lukács vuelve a acordarse de la *Judith* de Hebbel, de aquella heroína que se preguntaba qué debía hacer, cómo debía actuar si Dios hubiera puesto el pecado entre ella, como una suerte de anti-Virgen, y la misión *que le ha sido asignada*. En la propia pregunta estaba la solución, y Lukács tiene, por fin, la respuesta:

el autoconocimiento ético señala, precisamente, que hay situaciones —situaciones trágicas— en las cuales es imposible actuar sin cargarse de culpa; al mismo tiempo, también nos enseña que aun en el caso de que tuviéramos que elegir entre dos formas de culpabilidad, existiría un parámetro para la acción correcta e incorrecta. Ese parámetro es el sacrificio. Y así como el individuo que elige entre dos clases de culpa encuentra, al fin, la elección correcta cuando sacrifica a su yo inferior en el altar de las ideas más elevadas, así también hay cierta fuerza en afirmar este sacrificio en función de la acción colectiva; aquí, sin embargo, se encarna la idea como un mandato de la situación histórico-mundial, como una misión desde la perspectiva de la filosofía de la historia (2005: 34)¹⁴⁵.

145 *Taktika és ethika*, Budapest, 1919 (Lukács 1968: 43-48).

El sujeto que se vuelve relevante no es ya el sujeto burgués, aislado, sino el *sujeto* colectivo, proletario, aquel que está llamado a acabar con la opresión en el mundo y que solicita en su nombre la realización de grandes sacrificios, que en algunos casos pueden escandalizar al “buen burgués”. Nada de ello sería posible si un orden de valores bien definido no se hubiera manifestado previamente al intérprete. La *meta* no es una cuestión utópica, sino un propósito *real*, que está ya en el mundo aunque todavía en germen. Desde este punto de vista la *moralidad* es, si no irrelevante, secundaria:

Todo objetivo esencialmente revolucionario niega la *razón de ser moral* y la actualidad de los órdenes legales vigentes y pasados en el plano de la filosofía de la historia (...) Para aquellas clases y partidos cuyo fin último *ya ha sido en realidad alcanzado*, la táctica se rige, necesariamente, de acuerdo con la factibilidad de los objetivos actuales y concretos; para ellos, aquel abismo que separa el objetivo actual del fin último, aquellos conflictos que surgen de esa dualidad, simplemente no existen (28)

[Subrayado nuestro].

La clase, el partido, es el *sujeto* de la Historia, el único sujeto relevante, y el *fin último* no es utópico, es un *deber*, es una *realidad* ya conocida, una realidad cuyas determinaciones, cuyo camino es lo único que desconocemos. Por eso será tarea primera reconocer las fuerzas que actúan dentro de la realidad sociedad, pues el conocimiento es un *medio* al servicio del cambio social y político, que lleve a ser lo que la realidad es ya en potencia, aquello que conoce quien está henchido de conciencia. Es la tarea del sujeto histórico el aproximar el fin a su autorrealización, y aquí sólo caben discusiones tácticas. Hay que reconocer las correlaciones de fuerzas para emplear las tácticas más adecuadas, y aquí la moralidad adquiere un nuevo cariz: “son buenos todos los medios por los cuales este proceso en el plano de la filosofía de la historia es despertado a conciencia y a la realidad; por el contrario han de ser malos todos los medios que oscurecen a esta conciencia” (30). No puede haber detención ni solidaridad con el orden vigente que no sea mala, pues aunque no se conoce el camino, se conoce sin embargo la meta. Digámoslo sin ambages, lo que defiende aquí Lukács es que los fines justifican los medios, la *responsabilidad* colectiva elimina la responsabilidad individual, pues ahora el único criterio es el de la *corrección* o *incorrección* —conveniencia o inconveniencia— de las acciones para un fin

dado¹⁴⁶. Y si *lo ético* no es eliminable del todo —*ética subjetiva* sería un oxímoron, en lo que cabe reconocer una deuda inexpressa con la *Sittlichkeit* hegeliana—, si el componente *subjetivo* de la acción no es suprimible, queda al menos reconocido como obstáculo en una *ética de guerra*. Como en el caso de Judith, la *responsabilidad* existe, pero como freno, como una herida que hay que asumir, una medalla en honor de *una causa más alta*, una ética que nos dice que el *sacrificio* es el camino correcto. Quien no acepta su responsabilidad histórica será un *inconsciente*, un *pobre de espíritu*, alguien que se empecina en concentrarse en lo pequeño, en lugar de ampliar su campo de visión al entero mapa la Historia. Si hay rastro de tacha, ésta se olvidará por mor de la medalla obtenida al servicio de la causa, como consecuencia de que el mal puede surgir del bien si nos situamos en el punto de vista adecuado.

Se puede apreciar la continuidad con el anterior escrito, la última e íntima resistencia que ha de vencer el revolucionario y la definitiva claudicación del filósofo. La lógica del sacrificio rompe las formas de lo estético y resuelve, si bien en un plano marcadamente práctico, el enigma de cuál podría ser la fórmula épica a la altura de la contemporaneidad. La apuesta del comunismo soviético suministra a Lukács un nuevo contexto espiritual europeo, donde Homero y Hegel se reconcilian en la forma de un Estado que ha roto los puentes con su lastre burgués. Con ello, se advierte que la estética fue para el joven Lukács la disciplina y terapia a la medida de un enfermo espiritual, de un sujeto en busca de los referentes adecuados para su acción. Los dos trabajos a los que nos hemos referido suponen, en cualquier caso, el final de una etapa que marca el final de esta tesis. Escapa a los límites de esta investigación evaluar críticamente el desarrollo y la concreción de todas estas ideas en obras posteriores, como en la ya clásica obra del *marxismo occidental*, HCC, de 1924¹⁴⁷. Los estudios en castellano a menudo han realizado una crítica de la filosofía del joven Lukács que incluye esta obra dentro del periodo juvenil, decantando la interpretación en este sentido. Aquí hemos seguido otra

146 Para abundar en este tema y pensar en qué medida esta *culpa* nos libera de la *responsabilidad* se puede acudir al ya clásico trabajo de Hannah Arendt *Eichmann en Jerusalén* (2009).

147 Para una crítica en este sentido, que tiene en cuenta el progresivo desapego de los presupuestos kantianos y la posterior deriva hegeliana del pensamiento de Lukács en HCC puede acudirse a “Dialéctica y razón finita. Sobre la recepción de Kant en el pensamiento del joven Lukács” (López Álvarez, 1995: 37-52).

interpretación y otra periodización, que, como la realizada en otras coordenadas lingüísticas¹⁴⁸. —Alemania o Italia, por ejemplo, donde se amplía el espectro de todos estos trabajos juveniles—, fecha su límite en el año 1918, cuando lo máximamente *teórico* y lo máximamente *práctico* consiguen romper en dos al filósofo.

148 Véase en este sentido: Boella, L. (1977), Kruse-Fischer (1991), Vaccaro, G. (2014), etc.

CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral ha querido dar cuenta de la riqueza y la profundidad filosóficas de la obra de juventud del joven Lukács, a menudo descuidada y confundida con su obra posterior, a lo que ha contribuido manifiestamente la dificultad de su acceso o la ausencia de traducciones para el lector en castellano. Ha pretendido realizar una interpretación de conjunto de la obra de este autor mostrando la íntima conexión de los textos de este periodo y el momento en que este hilo de sentido se corta.

A lo largo de su elaboración he podido comprobar cómo en el autor no existe ninguna suerte de *pantragismo*, como ha sido sostenido en ocasiones por sus críticos, ni siquiera en su primera obra, centrada en la evolución del drama moderno, ni en textos posteriores, como en AF. Tampoco se rastrea en obras posteriores, algo que se ha sostenido en ocasiones de TN, una añoranza de Grecia ni un intento de volver al pasado, al *epos* antiguo. Por otro lado, el joven Lukács es un pensador que se aviene muy mal con el pensador en que acabaría por convertirse con posterioridad, y una interpretación *marxista* de esta etapa no sólo escamotea sus peculiaridades propias pasándola por el filtro de su visión, resaltando sólo los elementos que constituirían una suerte de propedéutica para su pensamiento posterior más elaborado, sino que marra la interpretación.

Una obra como DM se ha revelado muy fructífera para ser leída en contraste con otra como AF, para comprobar cómo desde distintos trabajos, con distintas intenciones, surgen temas y estilos de pensamiento muy semejantes. Se ha descubierto en los papeles del proyecto *Dostoyevski*, donde la edición y la interpretación Michele Cometa ha sido tan provechosa, una obra que contrastaba en muchos sentidos con TN —lejos, por tanto, de ser una mera introducción a esta obra—, y una clara relación con las preocupaciones *éticas* que irán surgiendo a raíz de sus escritos sobre el *romance*. Hemos descubierto en el Lukács de las “Estéticas” a un pensador capaz de enfrentarse en sus propios términos y conceptos a la filosofía de la filosofía más académica y plantear una crítica a la misma sobre la base de la autonomía de la posición estética. Ha sido igualmente fructífera la oposición entre sí de las dos *Estéticas*, de FA y EH, pero también la oposición a la EH de algunos de los textos de los últimos años, para comprobar

como esa doble tradición, esa tensión interna en su propio pensamiento se mantuvo a lo largo de los años.

La investigación que presentamos ha querido avanzar diacrónicamente para mostrar la evolución de este pensador en esta etapa, pero se ha topado con una considerable dificultad de acceder a los textos, con la compleja reelaboración de los mismos durante varios años por parte del autor, y la falta de una edición crítica de los mismos, lo que ha dificultado mucho la labor. En muchas ocasiones la datación de estos textos es muy difícil, debido a que se encuentran en forma manuscrita o aparecen de pronto en pliegos con textos de diversos años.

La tesis no ha querido renunciar a una interpretación de conjunto de la obra, a esclarecer su sentido inmanente, sus fuerzas y tensiones propias, ni las dificultades teóricas en que se movía.

La ficción, lo literario, se ha revelado fundamental para hacerse cargo de su modo de entender la filosofía. Se ha descubierto también su insuficiencia como motor único de sentido que ha encontrado en el mundo su réplica. La defensa realizada de la autonomía de lo estético ha revelado ser porosa a la existencia. La obra literaria ha mostrado ser un espacio donde las almas han buscado un lugar desde donde enfrentar críticamente su mundo, también imaginativamente como una creación de espacios propios, de comunidad, cuando las formas, cuando la cosificación del mundo le ha impedido todo acceso, le ha impedido reconocerse como en casa. Se ha descubierto aquí un plexo de consecuencias no sólo para la filosofía sino también para la literatura o la sociología. En la literatura —también en el arte, en la pintura, en la escultura— ha encontrado Lukács un resonador de la época, un lugar de reconocimiento, el modo que han tenido los hombres de pensarse, de entender lo bueno, lo valioso, pero también el sobresalto crítico que ha señalado el momento de la crisis, el momento en que el mundo se cierra al alma y ésta no encuentra un lugar en él, halla en la literatura un juicio a la época, una respuesta a la altura de las circunstancias, y un espacio que ha querido imaginar un futuro diferente.

Se ha comprobado cómo en la pugna de fuerzas que se debatían en el filósofo por lograr crear una obra sistemática que le reconciliara con su tiempo, con la Academia alemana, con su sociedad, que le librara por fin del papel de *otusider* —del pensamiento y de la sociedad— aquella fuerza que nacía de los ensayos —quizá de su antiguo maestro, de Simmel— acabaría por

imponerse una y otra vez, despertando todas las potencialidades, toda la potencia y la originalidad de este pensador. Esa lucha interior no deja de producirse nunca y se ha comprobado que el propio Lukács no era del todo inconsciente de su existencia. En su propio escrito sobre el ensayo o, mucho más tarde en el escrito que le dedicaría a Simmel, se percibe la conciencia del ensayo como un modo genuino de entender la actividad filosófica que no tiene nada que envidiarle al tratado sistemático, a una obra que demanda completud y una adecuación lingüística y conceptual a una tradición que, en algunos casos, es más un impedimento para el libre pensamiento que un facilitador. Por tanto el ensayo no es una mera *forma*, no es una preparación para una obra más acabada, sino la pregunta por el sentido del filosofar, sobre si cabe aquí *progreso* como en las demás ciencias, sobre si puede ser entendida como un saber *positivo*.

De estos recorridos y reflexiones habrían de nacer todas esas querencias, todas esas corrientes que se reclamarían herederas del pensamiento de Lukács: desde los estudios de teoría de la literatura —más prosaicamente los estudios sobre la novela—, desde el existencialismo —con su recuperación del pensamiento de Kierkegaard—; desde la hermenéutica, incluso en su aproximación a la filosofía heideggeriana —aquí Goldman, Gil Villegas—; desde la teoría crítica —con Walter Benjamin y Adorno de modo patente—; o, en fin, desde el marxismo, que en ocasiones introdujo en la misma coctelera una obra como AF con otra como HCC, se entiende, en favor de esta segunda.

Todo esto nos lleva a preguntarnos qué habría pasado si el hilo de esta tradición demoníaca que se negaba desde dentro a instalarse en el sistema, en el cielo de lo consagrado, no se hubiese terminado de partir en diciembre de aquel año 1918; pero también qué hubiera ocurrido —y la pregunta incontestable aquí es si esta fuera una imposibilidad *lógica* o una imposibilidad *material*— si Lukács hubiera podido llegar a completar alguno de sus trabajos sistemáticos. Desde este trabajo se ha sostenido que su falta de forma completa era fruto de su brecha interna, pero la inteligencia que brilla en los mismos no puede sino reconocer el potencial teórico con que, desde sus mismos conceptos y presupuestos, las *Estéticas* intentaron disolver una tradición que había llegado a un punto muerto y, *desde la propia filosofía* —si es que esta fórmula no es en sí mismo un sinsentido— abrir un nuevo camino para ella. Nos hace

preguntarnos qué habría ocurrido y adónde le habría llevado haber seguido *el otro camino*, pero esta pregunta, quizá, sea injusta.

La influencia de sus escritos se ha ramificado en muchas direcciones y no se ha intentado desde aquí desdeñar ninguna de ellas. Desde la teoría de la literatura, desde los estudios sobre géneros literarios o incluso desde la propia creación artística, en la confluencia de un río con otro, puedan quizá extraerse valiosas lecciones —¿no es precisamente rasgo de la novela el tener que pensarse a sí misma?— pero aquí se ha querido acudir a otro lugar, al núcleo de sentido de la filosofía de este autor. Tanto la Estilística, la teoría crítica como la filosofía hermenéutica pueden tener en Lukács un antepasado, pero como intérpretes de su pensamiento no podemos descuidar lo que lo separa de ellas. Su filosofía se encuentra en un estrecho equilibrio: acepta la reflexión, el dirigirse del alma hacia un sentido, hacia una formación, que mira qué le entrega el mundo, dónde se reconoce a sí misma en éste; pero por otro lado, su ontología está abierta al mundo, el mundo como un embrollo formado e informado, como un lugar donde las formaciones espirituales han encontrado una relativa permanencia, pero donde una conciliación absoluta es imposible, que apunta a un afuera de las formas. La época, el prejuicio en sentido gadameriano, no son determinantes. Se encuentra en el arte un principio de acción, una forma de intervención. Se privilegia, tal vez, a la literatura. La literatura no es un material más para una teoría crítica, sino uno privilegiado, que da cuenta de las pasiones del alma, intenta hacer explícito el enlace entre el alma y su mundo, intenta conservar los *tipos* humanos, sacando a la luz las contradicciones del mundo, pero también su belleza detenida, elevando una acción y concediéndole la trascendencia que su propia naturaleza le reclama, precisamente la que el mundo le niega, para descubrir, finalmente, el sentido de un mundo, de una época y la presencia de *la falta* en el mismo.

Se ha comprobado cómo no hay una suerte de evolución en el pensamiento de Lukács que vaya atravesando distintos géneros, que primero creyese encontrar el sentido de todo en la tragedia, más tarde en otro tipo de dramas, en la lírica, y que luego se decidiese por géneros más prosaicos, como la novela. Se ha visto cómo desde sus primeras obras, desde DM y AF, la reflexión sobre la novela ya está presente, aunque con matices distintos de los que adquirirá en TN, y que en época posterior a esta última obra vuelve sobre el drama. Tampoco la poesía lírica —seguramente el género menos tratado de todos— está ausente de su *evolución*, aunque no

tuviera asignada una *época* propia. Sí es cierto, sin embargo, que Lukács se centra en uno u otro género en distintos momentos, pues piensa que estos expresan mejor las contradicciones de su tiempo, pero, si bien estudia las condiciones de posibilidad que permiten el surgimiento de un género, hasta el punto que determinadas épocas acaben por sucumbir junto a algunos géneros literarios, el camino no es evolutivo, no es macizo ni carente de retornos. Del mismo modo que se puede seguir una época a través de sus géneros se puede seguir un género a lo largo de las distintas épocas. Ciertamente, el estudio del último género que nos han dejado sus ensayos juveniles, el cuento, muestra cómo su teoría sobre la novela, sobre el surgimiento del nuevo *epos*, estaba lejos de ser un camino definitivo.

Las coordenadas literarias de Lukács se han movido siempre entre la gran literatura, pero habría que precisar que se ha centrado siempre en aquellas obras —no siempre desde nuestro punto de vista los *clásicos* más indiscutibles— que han mostrado clarividencia en su época, pero también que han tenido una potencia creadora, que han imaginado una salida a la crisis, que han querido ver un más allá de su tiempo no abocado a la ruina. Relacionado con ello ha destacado la ausencia de la comedia, pues si bien en ocasiones ha reivindicado —desde DM por ejemplo— la tradición de la *gran comedia*, clásicos *meramente cómicos* —pensemos por ejemplo en Oscar Wilde— le han merecido si no desprecio indiferencia. Mención aparte ha merecido el tratamiento de *Tristram Shandy* en AF, donde la relevancia del aspecto *cómico* estaba muy diluida. La literatura ha sido siempre un asunto *serio*.

Lukács mostró desde el principio un gran interés por la potencialidad de la literatura como instrumento de intervención social junto, también, a una clara consciencia de su *impotencia*. Desde sus primeras críticas literarias, sus primeros dramas y el intento del Teatro Thalía de acercar Ibsen a la sociedad de Hungría de su tiempo, se mostraría una confianza en su poder *demónico* al que no se renunciaría hasta muchos años más tarde.

Es necesario volver a la obra del joven Lukács para interpretarla desde ella misma. Para ello se hace necesaria una edición crítica de sus obras que aún no existe. Del descuido de su obra juvenil el propio autor no está libre de responsabilidad al haber ocultado durante años, ocupado en otros asuntos, gran parte de estos textos —que como se ha visto durante el trabajo no había olvidado—, entre otros los de las *Estéticas*, que no empezarían a tomar forma hasta que en los años 70 György Márkus comenzase a prepararlas para su posterior edición. Para una

correcta interpretación de su etapa juvenil habrán de ser tenidos en cuenta muchos otros de sus ensayos de juventud. A mi juicio una interpretación centrada en sólo dos o tres obras no puede dar cuenta de modo completo ni del sentido de su pensamiento ni de su desarrollo a lo largo de estos años. Tampoco de esa doble faceta sistemática y ensayística que a menudo los enfrenta entre sí, que hace a estas dimensiones difícilmente conciliables. Más allá de cuestiones prácticas, su obra, cuya envergadura y agudeza filosóficas esperamos que hayan quedado manifiestamente probadas, se hace hoy día más necesaria que nunca.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS FUENTE

Lukács, G. (1961) *Schriften zur Literatursoziologie*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.

(1967) *Il drama moderno*. Milano: SugarCo.

(1968a) *Werke: Band 2. Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag.

(1968B) *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.

(1971) *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Herman Luchterhand Verlag.

(1972) *Scritti politici giovanili (1919-1918)*. Bari: Laterza.

(1973) *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918). Volume I*. Milano: SugarCo editore.

(1974a) *Werke: Band 16. Heidelberg Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.

(1974b) *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull'estetica (1912-1918). Volume II*. Milano: SugarCo editore

(1975a) *Werke: Band 17. Heidelberg Ästhetik (1916-1918)*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.

- (1975b) *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- (1975c) *Cultura e rivoluzione*. Roma: New Compton Editori.
- (1976) *Scritti di sociologia dell letteratura*. Milano: Sugar Editore.
- (1977a) *Cultura estetica*. Roma: Newton Compton.
- (1977b) *Il drama moderno II. La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*. Italia: Mondadori.
- (1980) *Il drama moderno. Dal naturalismo a Hofmannsthal*.
- (1981a) *Werke: Band 15. Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.
- (1981b) *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*. Bologna: Capeli editore.
- (1981c) *Philosophie de l'art (1912-1914)*. París: Klincksieck
- (1982a) *Georg Lukács Briefwechsel 1902-1917*. Budapest: J.B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung Stuttgart.
- (1982B) *Estética. Parte I. La peculiaridad de lo estético. Parte I*. Barcelona: Grijalbo.
- (1985a) *Diario (1910-1911)*. Barcelona: Península.
- (1985b) *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- (1986) *Selected correspondence (1902-1920)*. New York: Columbia University Press.

(1995a) *The Lukács's reader (Edited by Arpad Kadarkay)*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

(1995b) *Scritti sul Romance*. Palermo: Aesthetica edizioni.

(2000a) *Dostoevskij*. Milano: Saggi e documenti.

(2000b) *Dostoyevski*. Murcia: Leserwelt.

(2005) *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

(2009) *Werke: Band 18: Autobiographische Texte und Gespräche*. Magdeburg: Aisthesis Verlag.

(2010a) *Soul and form*. New York: Columbia University Press.

(2010b) *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Godot.

(2013) *El alma y las formas*. Valencia: PUV.

(2015) *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla.

(2016) *¿Qué es el ensayo?* Buenos Aires: Cuadernos de plata.

(2017) *Werke Band 1 (1902-1918) Teilband 1 (1902-1913)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Cerutti/ Claussen/ Krah/ Negt/ Schmidt (1977) *Storia e coscienza di classe oggi. Con scritti inediti di Lukács (1918-1921)*. Milano: Autaut.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

(1962) Althaus, H. *Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik*. Bern: Francke Verlag.

Adorno, T. W. Y Horkheimer, M. (2008) *Dialéctica de la ilustración (Obra completa 3)* Madrid: Akal.

Adorno (2003) *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal.

Arato, A. (1986) *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*. México DF: FCE.

Arendt, H. (2009) *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo.

Auerbach, E. (1996) *Mimesis*. Mexico DF: FCE.

(2008) *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado.

Boella, L. (1977) *Il giovane Lukács*. Bari: De Donato.

Breines, P. (1979) "Young Lukács, Old Lukács, New Lukács", *The Journal of Modern History*, Vol. 51, No. 3 (Sept., 1979), pp. 533-546.

Cassirer, E. (1999) *La tragedia de la cultura*. México DF: FCE.

Chesterton, G. K. (2013) *Ortodoxia*. Barcelona: Acantilado.

Congdon, L. (1983) *The young Lukács*. North Carolina: The University of North Carolina Press.

Cometa, M. (1999) *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*. Firenze: Aletheia.

Dilthey, W. (2000) *Dos escritos sobre hermenéutica el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo.

De Murcia Conesa, A. (2012) "Teoría de la Romanistik y mitologías de la Weltliteratur", en Morales Mena (comp.) *Restos. Teoría de la literatura*. Lima: UNM de San Marcos.

Dostoyevski, F. (2007) *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Colihue.

Éva Karádi y Éva Fekete (1981) *György Lukács: ifjúkori levelezése*. Budapest: Corvina Kiadó.

Fehér/ Heller/ Márkkus/ Radnóti (1978) *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*. Firenze: La nuova Italia.

Fehér, F. (1985) "Lukács, Benjamin, Theatre", *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 4 (Dec., 1985): pp. 415-425.

Gadamer, H-G. (2003) *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

García Berrio, A. (1994) *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.

Gil Villegas, F. (1996) *Los profetas y el mesías: Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México DF: FCE.

Goldmann, L. (1973) *Lukács y Heidegger: hacia una filosofía nueva*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1975) *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1978) *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gopegui, B. (2008) *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en la novela*. Madrid: Editorial Complutense.

Hegel, G. W. F. (2000) *Rasgos fundamentales de la Filosofía del derecho*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Heidegger, M. (2000) *El ser y el tiempo*. México DF: FCE.

Jauss, H.R. (1976) *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Península.

Kleist, H. (2016) *Sobre el teatro de marionetas*. Madrid: Hiperión.

Kadarkay, A. (1994) *Gerog Lukács: vida, pensamiento y política*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Kruse-Fischer (1991) *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben Literatur und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt am Main: Sandler Verlag

Loos, A. (1980) *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gil.

López Álvarez, P. (1995) "Dialéctica y razón finita. Sobre la recepción de Kant en el pensamiento del joven Lukács". *Ágora. Papeles de filosofía*, 14/1: 37-52.

(2000) *Espacios de negación*. Madrid: Biblioteca Nueva.

López Soria, J.I. (1975) "Lukács y el drama moderno". Teorema: Revista internacional de filosofía. Vol. 5, nº 3-4. Págs 407-426.

(1984) "Lukács y la tragedia" Texto crítico, enero-abril de 1984, año X, número 28.

Lowitz, K. (2011) *De Hegel a Nietzsche*. Buenos Aires: Katz.

Löwy, M. (1976) *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires: l'évolution politique de Lukács, 1909-1929*. Paris: Presses Universitaires de France.

Machado, J. (2003) *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. San Pablo: UNESP.

Mannheim, K. (2010a) "Un examen sobre teoría de la novela". Revista Colombiana de Filosofía. Vol. 33, nº 2, julio-diciembre. Colombia.

Márkus, G. (1986) *György Lukács nel centenario della nascita: 1985-1985 (Losurdo, D. (ed.))*. Urbino: Quattro Venti.

Matassi, E. (2011) *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*. Milano: Mimesis

Maura, E. (2013) *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Bellaterra.

Mommsen, W.J. (2010b) *Max Weber and his Contemporaries*. New York: Routledge.

Piana, G. (1973) *El joven Lukács*. Barcelona: Grijalbo.

Ricoeur, P. (2008) *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: UCA.

Rochlitz, R. (1973) *Lukács et Heidegger*. París: Denoël.

Rufinelli, J. (1979) “La leyenda del rey Midas”. *Texto Crítico*, octubre-diciembre, 1979, no. 15, p. 69-97. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana.

Sánchez Ferlosio, R. (1997) “La forja de un plumífero”, *Archipiélago*, núm. 31.

Sánchez Madrid, N. (2014) “*Caesar non est supra grammaticos*. Observaciones en clave de antropología política sobre el escrito de Kant ‘Respuesta a la pregunta ¿Qué es Ilustración?’”. Madrid: Kant e-Prints: Revista internacional de filosofía, Série 2, v. 9, n. 1, jan.-jun., 2014.

Schmitt, C. (1995) *Hamlet o Hécuba*. Universidad de Murcia: Pre-Textos.

Simmel, G. (2007) *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo.

Sontag, S. (2016) *Contra la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.

Spitzer, L. (1989) *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

Tertulian, N. (1980) *George Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*. París: Le sycomore.

Tihanov, G. (2000) *The Master and the Slave*. Oxford: Clarendon Press.

Vaccaro, G. (2014) *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane LukácsK*. Milano: Mimesis

Vernant, P. (2002) *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Barcelona: Paidós.

Vossler, K. (1978) *Filosofía del lenguaje: Ensayos*. Buenos Aires: Losada.

Weber, M. (2013) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

Zweig, S. (2014) *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado.

RESUMEN

TÍTULO: ALMA, SENTIDO Y MUNDO. FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL JOVEN LUKÁCS (1902-1918)

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral estudia la etapa de juventud del joven Lukács, que queda comprendida entre los años 1902 y 1918. Para los lectores en castellano y para los intérpretes de Lukács que conocen sobre todo al Lukács de su etapa marxista, algunos de los textos de esta etapa son bastante desconocidos. Ello obedece, por un lado, a la dificultad de acceso a estos textos, muchos de los cuales no se descubrieron hasta los años 70 del siglo pasado y, por otro lado, a la falta de traducciones disponibles. El texto estudia cómo se relaciona la literatura y la filosofía en el joven Lukács, el peculiar modo en que se entenderá lo literario y, en sentido más general, lo artístico, involucrando también otra disciplina teórica, como es la sociología.

OBJETIVOS

Este trabajo se propone comprender cómo se relacionan en este pensador la filosofía y la literatura, dando lugar a un pensamiento filosófico original.

Se propone, asimismo, desmarcar al autor de interpretaciones que, desde distintas disciplinas y ámbitos, como los estudios de teoría de la literatura, los estudios literarios sobre la novela, la teoría crítica, o los estudios marxistas, han querido acotarlo a sus respectivos campos de estudio. El trabajo quiere asimismo presentar y analizar toda una serie de textos desconocidos, en muchos casos, para el lector en castellano. Otro de sus objetivos es relacionar su filosofía con corrientes filosóficas contemporáneas, como la filosofía hermenéutica —que tiene en Gadamer y Ricoeur a algunos de sus más importantes representantes—, como la teoría crítica —aquí incluimos a Adorno y a Walter Benjamin— y también con una teoría que pertenece a los estudios literarios, como es la estilística —de la que se tendrá especialmente en cuenta a autores como Leo Spitzer y Karl Vossler—.

Su objetivo es mostrar, en definitiva, la potencia de su pensamiento y su originalidad, a menudo descuidada por la tradición, y descubrir una fuente de gran riqueza tanto para la filosofía, la literatura como los estudios sociales en general.

RESULTADOS

El resultado de esta investigación ha sido descubrir una gran cantidad de textos que contravenían las interpretaciones más habituales que se habían hecho del joven Lukács en el mundo de habla hispana. Se ha descubierto un pensamiento de una gran potencia filosófica, que mezcla la literatura, la sociología y la filosofía con fructíferas consecuencias, y que ha tenido posteriormente numerosas influencias y ramificaciones en distintas disciplinas.

Ha arrojado también el resultado de descubrir una doble tradición en el propio autor, que mantuvo una lucha teórica consigo mismo desde sus propios textos.

CONCLUSIONES

El actual estado de los estudios lukácsianos demanda una edición crítica de sus trabajos de juventud. También una interpretación inmanente de sus propios textos comprendidos entre 1902 y 1918. El arte, la literatura, la filosofía y la sociología se imbrican en su pensamiento y abren numerosas posibilidades para el pensamiento y para los estudios de distintas disciplinas. En el propio Lukács hay una doble tradición que le ha influenciado y que da lugar a dos tipos de textos, a dos tipos de maneras de concebir la filosofía: el ensayo y el tratado sistemático. No existe un *pantragismo* en su pensamiento juvenil. Tampoco puede reducirse esta parte de su obra a una mera propedéutica de sus posteriores trabajos marxistas.

ABSTRACT

TITLE: SOUL, MEANING AND WORLD. PHILOSOPHY AND LITERATURE IN THE
YOUNG LUKÁCS (1902-1918)

INTRODUCTION

This doctoral thesis studies the youth stage of the young Lukács, which is between the years 1902 and 1918. For readers in Spanish and for the interpreters of Lukács who know mainly the Marxist stage of Lukács, some of the texts of this stage are quite unknown. This is due, on the one hand, to the difficulty of access to these texts, many of which were not discovered until the 1970s and, on the other hand, because of the lack of available translations. The text studies how literature and philosophy are related in the young Lukacs, the peculiar way in which the literary is understood and, more generally, the artistic, involving also another theoretical discipline, such as sociology.

OBJECTIVES

This work attempts to understand how philosophy and literature are related in this thinker, giving rise to an original philosophical thought.

It is also proposed to disregard the author from those interpretations that, from different disciplines and fields, such as studies of literature theory, literary studies about the novel, critical theory, or Marxist studies, have tried to narrow it down to their respective fields of study. The paper also wants to present and analyze a whole series of texts unknown, in many cases, for the reader in Spanish. Another of its objectives is to relate its philosophy with contemporary philosophical currents, such as the hermeneutic philosophy, —which has in Gadamer and Ricoeur some of its most important representatives, such as critical theory — here we include Adorno and Walter Benjamin— and also with a theory that belongs to literary studies, such as stylistics —of which will take special account of authors such as Leo Spitzer and Karl Vossler —.

Its aim is to show, in short, the power of his thought and originality, often neglected by tradition, and discover a source of great wealth for philosophy, literature and social studies in general.

RESULTS

The result of this investigation has been to discover a great number of texts that contravened the most habitual interpretations that had been made of the young Lukács by the Spanish speaking world. A thought of a great philosophical power has been discovered, which mixes literature, sociology and philosophy with fruitful consequences, and which has subsequently had numerous influences and ramifications in different disciplines.

It has also resulted in the discovery of a double tradition in the author himself, who maintained a theoretical struggle with himself from his own texts.

CONCLUSIONS

The current state of the Lukacsian studies demands a critical edition of his works of youth. Also, an immanent interpretation of his own texts between 1902 and 1918. Art, literature, philosophy and sociology are imbedded in his thinking and open numerous possibilities for thinking and studies of different disciplines. In Lukacs himself there is a double tradition that has influenced him and gives rise to two types of texts, to two ways of conceiving philosophy: the essay and the systematic treatise. There is no pantragsm in his youthful thinking. Nor can this part of his work be reduced to a mere propaedeutic of his later Marxist works.

